



**University of  
Zurich<sup>UZH</sup>**

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **Hybrid Forms: Architectural Ornament and Intercultural Dialogues**

Edited by: Varela Braga, Ariane

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

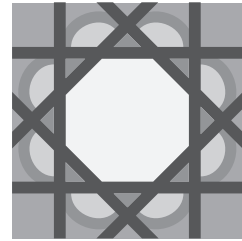
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-157412>

Edited Scientific Work

Published Version

Originally published at:

Hybrid Forms: Architectural Ornament and Intercultural Dialogues. Edited by: Varela Braga, Ariane (2017). Baden: [bauforschungonline.ch](http://bauforschungonline.ch).



bfo-Journal  
3.2017

[bauforschungonline.ch](http://bauforschungonline.ch)

## Hybrid Forms: Architectural Ornament and Intercultural Dialogues



**Editorial Board**

Francine Giese, Zürich. Richard Buser, Baden. Ariane Varela Braga, Zürich.  
Irina Davidovici, Zürich. Sonja Hildebrand, Mendrisio.

**Issue Editor**

Ariane Varela Braga, Zürich.

**Advisory Board**

Katrin Albrecht, Zürich. Federico Bellini, Camerino. Patricia Blessing, Claremont, California.  
Giuseppe Bonaccorso, Camerino. Simonetta Ciranna, L'Aquila. Claudia Conforti, Roma.  
Sabine Frommel, Paris. Vincenza Garofalo, Palermo. Giovanni Gasbarri, Roma. Tobias  
Glitsch, Aachen. Sarah Keller, Romont. Helen Loveday, Genève. María Marcos Cobaleda,  
Lisboa/Granada. Anna Minta, Linz. Martino Stierli, New York. Letizia Tedeschi, Mendrisio.  
Markus Thome, Tübingen. Anna Vyazemtseva, Moscou. Leïla el-Wakil, Genève. Michael  
Waters, Oxford.

**Design & Layout**

Katrin Kaufmann, Bern.

**Copy Editor**

Anna Roos, Bern. [annaroosblog.wordpress.com](http://annaroosblog.wordpress.com)

All information on the bfo-Journal is available online at  
[www.bauforschungonline.ch/bfo-journal.html](http://www.bauforschungonline.ch/bfo-journal.html)

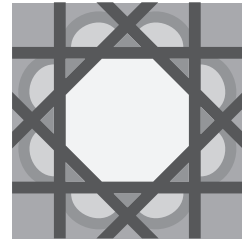
Cover image: Sevilla, Alcázar, Detail from wooden door  
© Bildarchiv Foto Marburg / Christian Stein

© 2017 bfo-Journal  
ISSN 2297-7260

Published in collaboration with the web agency *zehnplus GmbH*, Zürich/Olten.

**zehnplus.**

Webagentur | [www.zehnplus.ch](http://www.zehnplus.ch)



**bfo-Journal**  
**3.2017**

[bauforschungonline.ch](http://bauforschungonline.ch)

## Hybrid Forms: Architectural Ornament and Intercultural Dialogues

<b>Editorial</b>	3
Ariane Varela Braga	
<b>Formes hybrides dans l'espace médio-rhodanien au XIIe-XIIIe siècle</b>	7
Nicolas Reveyron	
<b>Materialwechsel und Formtransfer. Hybridisierung in der aragonesischen Architektur des 16. Jahrhunderts</b>	18
Caroline Helmenstein	
<b>Queequeg's Coffin: A Conversation on Architecture and Ornament</b>	28
Claire Zimmerman, with Jim Cogswell	



## Editorial

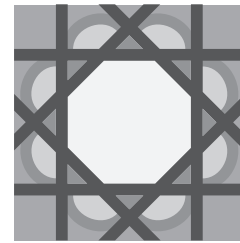
**Ariane Varela Braga**  
**University of Zurich**

The days when ornament was the object of disdain and disinterest seem far away now. In the last thirty years, studies and publications on the subject have multiplied. Ornament has returned to the focus of attention of architects, artists and philosophers, as well as art and architectural historians. Perceived as a complex phenomenon, where formal and symbolic questions intersect with anthropological, economic and social issues, recent studies have placed ornament at the heart of a broader and more complex cultural history.<sup>1</sup>

Devoted to the theme of architectural ornament and intercultural dialogue, the third issue of the peer-reviewed academic publication *bfo-Journal* invited papers to address the question of hybridisation from a broad historical and geographical perspective.

The concept of hybridity is historically rooted in biology and botany: the hybrid (*hibrida*) defines the offspring of two animals or plants of different species or varieties. In the nineteenth century, the term was first applied to linguistics and soon after integrated into racial theories of the time. Like ornament, whose interpretation has ranged from the reflection of cosmic order (*kosmos*) to a merely superficial decoration (*ornatus*), the perception of the hybrid has oscillated between the neutral values of its scientific metaphor to racial connotations associated with *métissage* and cross-fertilization.<sup>2</sup> Inextricably linked to the idea of purity, hybridity has been used to refer to situations where racial boundaries cross, thereby often embracing negative overtones. More recently, however, the re-appropriation of hybridity in social and cultural theories,<sup>3</sup> which took place in the framework of the challenges caused by an increased globalisation, has brought new and more positive perceptions of the term and transformed it into a prerequisite of potential cultural innovations and creativity. Inasmuch as hybridity can be seen as a site of disintegration, it is also the stage where constructions of identity take place in a constant negotiation between divergent forces.

In today's Visual culture numerous examples of a positive reception of the ornamental and hybridity can be found that demonstrate how much both have become central topics of our present times. What stands centre stage for many media and communication professionals today are the manifold potentials of the hybrid, especially in scientific and technological areas. Slogans such as 'we choose hybrid'<sup>4</sup> invite the public and its



**bfo-Journal**  
**3.2017**

bauforschungonline.ch

<sup>1</sup> To mention only a few: Michael Snodin, Maurice Howard, *Ornament. A Social History Since 1450*, (New Haven and London, 1996); Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Massimo Carboni, *L'ornamentale tra arte e decorazione* (Milan: Jaca Book, 2000); James Trilling, *The Language of Ornament* (London: Thames & Hudson, 2001); Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident* (Paris: Galilée, 2008); Alina Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism* (New Haven and London: Yale University Press, 2012); Ralph Dekoninck et al. (eds.), *Questions d'ornements. XVe-XVIIIe s.*, (Turnhout: Brepols, 2013); Ariane Varela Braga (ed.), *Ornament, between Art and Design: Interpretations, Paths and Mutations in the Nineteenth Century, proceedings of the international study day of April 23, 2009, Istituto Svizzero di Roma* (Basel: Schwabe, 2013); Sabine Frommel and Eckhart Leuschner (eds.), *Architektur und Ornament-graphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa* (Rome: Campisano, 2014); Alina Payne and Gülrü Necipoğlu, *Histories of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 2016).

<sup>2</sup> On the elasticity of the term see: Peter Burke, *Cultural Hybridity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) or *A Case of Cultural Hybridity: the European Renaissance* (Halle: Max Planck Institute for Social Anthropology, 2012).

<sup>3</sup> Hybridity is referred to a lot in post-colonial studies, see for instance Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994). For an overview of the use of the term, see also Nicolas Balutet, "Du postmodernisme au post-humanisme: présent et futur du concept d'hybridité", *Babel*, 33 (2016), pp. 19-47 <<http://babel.revues.org/4391> ; DOI : 10.4000/babel.4391>.



Fig. 1  
Tordesillas, Real Convent of Santa Clara, vestibule, detail of stucco decoration (1354-1361) © Bildarchiv Foto Marburg / Thomas Scheidt, Christian Stein

1

consumers to embrace the idea of hybridity as something modern, ecological and somehow revolutionary. From cars to watches, from food to fashion, hybridity in the early twenty first century evokes the idea of flexibility, adaptability, innovation, fusion and creativity.

Welcomed as a new paradigm to bring new life to the discourse of art history,<sup>5</sup> hybridity and ornament seem an ideal match. As current studies across the globe demonstrate, the concept of hybridity suggests a complete revision of art historical canons and opens a gateway to new and challenging fields of investigation. This has been clearly brought forth in a recent international conference in Lisbon on ‘The Art of Ornament: Meanings, Archetypes, Forms and Uses’.<sup>6</sup> Many papers testified to the challenges and problems related to the interpretations and classifications of ornament in a global dimension, and underscored how much the understanding of ornaments and their categorisations are always unstable and dynamic.

In contrast to these developments, nineteenth-century narratives of art history, dominated by the need to categorize and divide art into schools, periods and styles, tended to avoid the hybrid or to exclude it as a potentially disruptive element difficult to fit into an ideally constructed discourse often permeated by nationalist interests. For instance, the inclusion of Assyrian art in museums after its rediscovery by Paul-Émile Botta

<sup>4</sup> See for instance the official discourse related to Toyota Hybrid Cars and its brand: <<https://www.toyota.co.uk/hybrid/index.json>>.

<sup>5</sup> See Nicolas Reveryon’s contribution in this issue.

<sup>6</sup> The conference was an initiative of a group of researchers from the Universidade NOVA de Lisboa and was held at the Calouste Gulbenkian Foundation, from 23-25 November 2017 (<<https://ornament2017.weebly.com>>).

(1802–1870) and Austen Henry Layard (1817–1894) in the early 1840s, is a good example of the challenging reception of an art that was perceived as an in-between Ancient Egyptian and Greek art, as has been well demonstrated by Frederick Bohrer.<sup>7</sup>

The narrative of the nineteenth-century also affected the historic perception of ornament. Since the beginning of the century, an increased number of styles were gradually being included in ornamental patterns books that reflected the fashion for historicism and stylistic diversity. Volumes such as Charles Clerget's *Encyclopédie universelle d'ornements* (ca. 1840), Henry Shaw's *Encyclopedia of Ornament* (1842) or Joseph Cundall's *Examples of Ornament* (1855) all attest to an increasing global interest of the time in the production of ornament. These publications also demonstrate the importance of contemporary historiographical discourses, which were not only shaped through handbooks on the arts, but also were staged in museums and exhibition halls.

When in his seminal *The Grammar of Ornament* (1856) architect Owen Jones (1809-1874) tried to present ornament as part of a global and unified expression, classified by cultures and styles, his judgement on hybridity was harsh. When speaking about the 'Turkish ornament', he defined it as an 'inferior,' 'unimaginative' and 'mixed style,' since 'on the same building, side by side with ornaments derived from Arabian and Persian floral ornaments, we find debased Roman and Renaissance details.'<sup>8</sup> Jones's attack on hybridity was part of an overall combat against

that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which, as expressive of other wants when thus transplanted, as entirely fails.<sup>9</sup>

In the age of imperialism, aesthetic judgements were never that far from racial or colonial considerations. For Jones, the 'Turkish ornament' was perceived as something unsettling and destructive, due to its openness to other cultural influences in general, and its contemporary appropriation of European architecture and fashion in particular. It echoed Jones's own anxieties and reservations regarding a general aesthetical crisis of Western decorative arts and architecture.

On the other hand, the term Mudejar – to which the cover image of this issue refers – was for the first time theorised in 1859 by Spanish historian and archaeologist José Amador de los Rios (1816-1878), who already understood it as a product of cultural hybridity. As it was perceived as a positive example of cultural and artistic expression (fig. 1), this intrinsic hybridity also embodied the aspirations of contemporary discourses on Spanish nationalism. Even so, Mudejar struggled to find its way into art history as an acknowledged proper style.<sup>10</sup> It was only recently that it

<sup>7</sup> Frederick Bohrer, "Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France", *Art Bulletin*, 80 (1998), pp. 336-356.

<sup>8</sup> Owen Jones, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament* (London: Day & Son, 1856), pp. 61-63. Also see : Ariane Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La Grammar of Ornament d'Owen Jones* (Rome: Campisano, 2017).

<sup>9</sup> Jones, *The Grammar of Ornament* (see note 8), p. 1.

<sup>10</sup> On Mudejar ornament see: Maria Judith Feliciano, "The invention of mudejar art and the visceral aesthetic paradox: notes on the reception of Iberian ornament in New Spain", in Payne and Necipoğlu, *Histories of Ornament* (see note 1), pp. 70-93.

became the focus of attention in a wave of global art history with a strong interest in contact zones.<sup>11</sup>

The present issue of the *bfo-Journal* addresses the potentials of hybridity as a new paradigm for the renovation of art historical studies in a global perspective. As a privileged vehicle for artistic and cultural experimentations located on the tension-laden nexus between local and external traditions, the ornament absorbs and transforms distinct artistic languages. It can be considered a generator of processes of exchange, dialogue and acculturation. Its aesthetical, material and technical versatility and adaptability places it at the heart of present-day transnational and transcultural studies.

The three scholarly articles featured in this issue examine the question of cultural and artistic hybridity in relation to architectural ornament from very different perspectives and periods. Nicolas Reveyron's essay on twelve-century religious architecture in the region of Lyon, France, analyses the fertile dialogue and complexity in this intersection of French, Bourguignon and Germanic models. Discussing the particular case of the Iberian Peninsula, Caroline Helmenstein analyses Gothic-Mudejar architecture and the lavishly carved wooden cornices widespread in the northeast of Spain in the sixteenth century. On the other hand, the last essay brings us to the present day. In an interview with artist Jim Cogswell, Claire Zimmerman unveils the many discourses employed in the de- and reconstruction of Western narratives in his approach combining analogue and digital techniques.

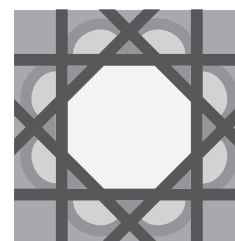
Inasmuch as these essays confirm the multiple readings related to the idea of ornament and hybridity to this very day, they also point out to the significance of hybridity for art history.

<sup>11</sup> See Gülrü Necipoğlu, "Architectural dialogues across the eastern Mediterranean monumental domed sanctuaries in the Ottoman Empire and Renaissance Italy", in Alina Payne (ed.), *Renaissance and Baroque architecture* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017), pp. 594-623, or Avinoam Shalem, "Dangerous claims: on the 'othering' of Islamic art history and how it operated within Global art history", *Kritische Berichte*, 40 (2012), pp. 69-86. The Mudejar phenomenon is also at the heart of the SNSF project "Mudejarismo and Moorish Revival in Europe" based at the University of Zurich and directed by Francine Giese ([www.transculturalstudies.ch](http://www.transculturalstudies.ch)).



# Formes hybrides dans l'espace médiéval-rhodanien au XIIe-XIIIe siècle

Nicolas Reveyron  
Université Lumière-Lyon 2



bfo-Journal  
3.2017

bauforschungonline.ch

Le regain d'intérêt pour l'ornement et le goût retrouvé du décor architectural font ensemble une des caractéristiques majeures du moment actuel, non seulement pour l'histoire de l'art, mais, d'une manière générale, pour la culture occidentale. Au sortir d'un siècle envoûté par l'ascèse de l'abstraction, du minimalisme et de la rationalité, qui a préféré la structure au décor et les ruptures aux enchaînements, l'ornement redevient soudain un domaine intellectuellement fréquentable. Et fécond : la question neuve de l'hybridité en est la preuve. Un tel renversement épistémologique offre cet autre avantage de décloisonner la problématique, d'une part dans son étendue – elle déborde largement sur tout le Moyen Âge –, d'autre part dans sa définition : les bandeaux végétaux des édifices gothiques, les rinceaux habités romans ou les entrelacs du haut Moyen Âge ont-ils le même statut esthétique et le même rapport à l'architecture que les grotesques de la Renaissance ou les *putti* du rococo et leurs épigones du second Empire ? Inévitablement, quand on aborde ce champ euristique, se pose la question de l'origine des formes artistiques et, indissolublement liée, celle des modalités d'élaboration. À côté du domaine des créations autonomes – création *ex nihilo* ou dynamique évolutive – existe celui de la dépendance à un modèle, qui appartient à l'historicisme : libre adaptation, interprétation, copie, citation ou composition hybride. De fait, toutes ces tendances sont indissociables de l'*habitus* de l'époque où entrent la volonté du commanditaire, le savoir de l'architecte, le jeu des modes et l'expression d'une culture (religieuse, philosophique, politique ou morale<sup>1</sup>).

Pour ce qui est du Moyen Âge, le rapport du modèle à la création architecturale a été finement étudié par Richard Krautheimer<sup>2</sup>, qui a montré tout ce qu'il doit à l'imaginaire, depuis la copie fantasmée qui relève de la "pensée magique" – telle Sainte-Sophie de Bénévent, promue par les textes-image de Sainte-Sophie de Constantinople, malgré la quasi absence de points communs – jusqu'à la reproduction presque conforme – comme les églises romanes auvergnates du type de Notre-Dame-du-Port<sup>3</sup>, pour ne prendre que cet exemple. Comme la *libre adaptation*, l'*interprétation* du modèle est plus difficile à caractériser en architecture. Il s'agit d'établir le corpus des éléments communs au modèle et à son dérivé, d'en mesurer l'ampleur signifiante et d'en évaluer la pertinence (convergences formelles, sémiologiques et institutionnelles), pour en dégager la logique intrinsèque de filiation. Ainsi, les cinq nefs de Cluny III ne suffisent-elles pas à légitimer la référence à Saint-Pierre de Rome<sup>4</sup>, alors que les abondantes similitudes entre les deux cathédrales de Rome – paléochrétienne –

<sup>1</sup> Sur cette problématique difficile, voir par exemple pour une époque récente : D. Watkin, *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles* (Bruxelles : Mardaga, 1980).

<sup>2</sup> R. Krautheimer, *Introduction à une « Iconographie de l'architecture médiévale »*, (Paris : Gérard Monfort, 1993). 1<sup>re</sup> édition, « *Introduction to an "Iconography of mediaeval architecture"* », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5 (1942), pp. 1-33.

<sup>3</sup> B. Phalip, *Auvergne romane (diocèses de Clermont, Le-Puy et seigneurie de Bourbon)* (Dijon : Fatou, 2013).

<sup>4</sup> Tout d'abord, les convergences entre les deux édifices sont faibles et les différences pléthoriques. Ensuite, les édifices à cinq nefs, nombreux entre le IV<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle, fournissent autant d'autres modèles possibles. Enfin, Saint-Pierre de Rome est une église de pèlerinage majeur et Cluny III une abbatale sans pèlerinage.

et de Bourges – gothique – justifient le rapprochement des deux architectures<sup>5</sup>. Les *citations* architecturales forment un vaste champ de recherche encore peu exploré en soi. Citons à titre d'exemple les piles des églises “ gothiques ” de la deuxième moitié du XIIe siècle en Île-de-France qui, selon Jean Bony, sont une citation carolingienne et, partant, paléochrétienne<sup>6</sup>. Enfin, la question de l'hybridité, qu'il ne faut pas confondre avec l'éclectisme<sup>7</sup>.

## L'ornement architectural et le Moyen Âge

En ce qui concerne l'art médiéval, la problématique a été trop souvent déconnectée de son contexte monumental, l'ornement étant considéré soit pour sa valeur géographique ou chronologique, soit dans sa généalogie, soit dans sa génération, comme l'ont proposé, bien après Aloïs Riegl en Autriche, Henri Focillon et Jurgis Baltrusaitis, soit enfin, mais non sans danger, pour sa signification intrinsèque. Or la relation de l'ornement à l'architecture, qui répond à des lois précises, est une des clefs de compréhension du phénomène : la localisation dans l'édifice, la position en hauteur, l'interaction avec l'objet (fenêtre, porte, arcade ...), le rythme, la proportion, le contraste coloré, la saillie sur le nu du mur, etc., sont autant de critères d'évaluation et de données pour l'analyse. Au Moyen Âge, l'ornement n'occupe pas une surface vide, il interfère avec la structure. Les rares exceptions, telles les façades saturées d'images à Notre-Dame-la-Grande ou à Saint-Front de Périgueux par exemple, confirment la règle, en désignant le mur orné comme d'abord le lieu d'un dialogue avec la ville, et non avec l'architecture.

De ce fait, l'étude de l'ornement doit prendre en compte à la fois le projet monumental, les orientations « décoratives » et les réactivités de l'un sur les autres et réciproquement. C'est sur ce dernier point, sans doute, que la perception du phénomène est la moins évidente et l'analyse la plus délicate. En effet, notre familiarité infra-critique avec les monuments médiévaux nous les fait apparaître dans une cohérence d'habitude et non de réalité, et l'éloignement du Moyen Âge, dont les enjeux esthétiques nous restent encore étrangers, estompe l'acuité des choix initiaux dans le *sfumato* du passé. Ces deux carcans nous entravent dans le ressenti des accords et des discordances, de l'innovation ou du conservatisme, du retour aux sources ou de l'étrangeté, de l'unité formelle ou de l'hybridité, et ainsi de suite.

Parallèlement, la place de l'ornement dans l'esthétique monumentale varie considérablement en fonction du mode de développement du style architectural. En Île-de-France, dans l'“ invention du gothique ”, les deux domaines évoluent conjointement, même si les vitesses d'évolution ne sont pas les mêmes, toujours plus lente pour l'architecture, complexe, et plus rapide pour l'ornement, soumis aux effets de mode. De fait, l'innovation permanente est un puissant stimulus qui ne laisse pas encore de place aux jeux combinatoires et aux systèmes d'auto-référencement. En

<sup>5</sup> Pour Dany Sandron, « ces caractéristiques communes à Bourges et Rome [Saint-Jean de Latran] – cinq vaisseaux échelonnés, double déambulatoire, absence de transept – ne se rencontrent à notre connaissance nulle part ailleurs à l'époque de la construction de la cathédrale gothique, la filiation nous semble donc patente ». Voir D. Sandron, « La cathédrale gothique : la modernité au service de la tradition », in : M. Nishida, N. Reveyron et J.-S. Cluzel (éds.), *L'idée d'architecture médiévale au Japon et en Europe* (Bruxelles : Mardaga, 2017), pp. 245-257 (ici p. 252).

<sup>6</sup> J. Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 62-65. Willibald Sauerländer a théorisé cette problématique dans son article : W. Sauerländer, « “Première architecture gothique” or “Renaissance of the Twelfth Century”? Changing Perspectives in the Evaluation of Architectural History », in : *Sewanee Medieval Colloquium Occasional Papers*, 2 (1985), pp. 25-43.

<sup>7</sup> J.-P. Epron, *Comprendre l'éclectisme*, (Paris : Norma, 1997).

revanche, on voit, dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, déjà, des jeux esthétiques faisant appel à la citation d'œuvres un peu plus anciennes, preuve d'une pleine maturité de la création artistique.

A l'inverse, dans les phases de Renaissance, le vocabulaire architectural, préexistant, est donné d'emblée dans sa forme aboutie, et non pas dans la tension de l'invention comme dans l'architecture gothique. C'est le projet esthétique, voire culturel qui prime : libre adaptation, interprétation, copie, citation, etc. Ces tendances sont à mettre en rapport avec une orientation culturelle de fond. La Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle a en effet touché aussi bien l'architecture et la sculpture que la littérature, la philosophie, le droit ou les sciences. De la même manière, l'importation d'un style exogène – l'art gothique hors d'Île-de-France par exemple – génère les mêmes réactions et les mêmes tendances. Dans cette optique, l'espace médio-rhodanien, avec Lyon et Vienne, constitue, entre la seconde moitié du XII<sup>e</sup> et la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, une sorte de laboratoire où l'on peut observer des phénomènes d'hybridité très complexes, touchant l'architecture romane et le début de l'architecture gothique.

## La Renaissance XII<sup>e</sup> à Lyon

Le sanctuaire de la cathédrale de Lyon, construit dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, est très représentatif de cette Renaissance XII<sup>e</sup> qui puise directement son inspiration dans l'architecture romaine classique, grâce notamment aux monuments conservés de l'antique Lugdunum. Il est un des épigones de ce mouvement artistique qui a débuté à la fin du XI<sup>e</sup> siècle dans le chantier de la troisième abbatale de Cluny, commencée par Hugues de Semur en 1088, qui s'est répandu en Bourgogne dès les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle (Autun, Beaune...) et jusqu'à Langres et qui a pris l'aspect d'une inspiration très fidèle de l'Antique, dans le vocabulaire et la syntaxe architecturale, en Provence rhodanienne au XII<sup>e</sup> siècle et dans le royaume des deux Siciles sous Frédéric II<sup>8</sup>.

À Lyon, le phénomène s'étale sur tout le XII<sup>e</sup> siècle. Il est illustré par les trois édifices que les destructions massives du XVI<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle ont épargnés : l'ancienne abbatale Saint-Martin d'Ainay<sup>9</sup>, l'ancienne collégiale Saint-Paul<sup>10</sup> et la cathédrale Saint-Jean<sup>11</sup>. Ces trois églises représentent trois aspects différents de la Renaissance XII<sup>e</sup>. Le style architectural de l'abbatale de Saint-Martin d'Ainay, construite dans les premières décennies du siècle, se caractérise par l'hybridité de sa composition, dont les sources sont l'Antiquité, l'époque paléochrétienne et l'art carolingien<sup>12</sup>. Les références à l'architecture monumentale romaine classique apparaissent dans le remploi de puissants blocs de calcaire froid (les *choins*)<sup>13</sup> pour le clocher-porche et de colonnes antiques dans la nef et la croisée<sup>14</sup>. Avec sa vaste abside engoncée dans les massifs rectangulaires des absidioles nord et sud et dominée par une tour-lanterne, le chevet évoque ceux des églises de Saint-Just et de Saint-Laurent-de-Choulans au Ve siècle, retrouvées en fouilles par Jean-François Reynaud, mais visible

<sup>8</sup> Dans la vaste bibliographie sur le sujet, voir par exemple : J. Adhémar, « Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les thèmes et sources d'inspiration », in : *Studies of the Warburg Institute*, 7 (1939), pp. 278-280 ; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1960) ; *The Renaissance of the 12th Century*, catalogue de l'exposition (Rhode Island, Museum of Art, 8 mai-22 juin 1969), sous la direction de S.K. Scher (Providence : Rhode Island School of Design 1969) ; V. Lassalle, « L'influence antique dans l'art roman provençal », *Revue Archéologique de Narbonnaise*, supplément 2 (1970) ; G. Constable et R.L. Benson (éds.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, (Cambridge-Massachusetts : Harvard University Press, 1982) ; *L'Antiquité dans l'art roman*, du colloque d'Issoire (Centre d'Art Roma d'Issoire, 16-18 novembre 2001), *Revue d'Auvergne*, 577 (2005) ; W. Berry, « Le recours à l'Antique à Saint-Lazare d'Autun », in : *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 249-264 ; A. Hartmann-Virnich, « L'image de l'art monumental antique dans l'architecture romane provençale : nouvelles réflexions sur un ancien débat », in : *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 47-64 ; N. Reveyron, « De Cluny III à Castel del Monte : la Renaissance monumentale du XII<sup>e</sup> siècle et l'universalisme de l'esthétique antiquisante », in : *Hortus Artium Medievalium*, 2010, pp. 107-124.

<sup>9</sup> Fleury La Serve, « Ainay », in : L. Boitel (éd.), *Lyon ancien et moderne*, tome 1, (Lyon, 1838), pp. 1-60 ; J. Birot, « Saint-Martin d'Ainay », in : Jean-Baptiste Martin (éd.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, tome 2, (Lyon : Lardanchet, 1909), pp. 85-102 ; Chanoine A. Chagny, *Une grande abbaye lyonnaise, la basilique Saint-Martin d'Ainay et ses annexes*, (Lyon : Em. Vitte, 1935) ; F. Deshoulières, « Saint-Martin d'Ainay », in : Aubert, Marcel et alii (éd.), *Lyon-Mâcon, Congrès Archéologique de France* (98<sup>e</sup> session, tenue à Lyon et Mâcon par la Société française d'archéologie), (Paris : Picard, 1936), pp. 98-125 ; *L'abbaye d'Ainay : légendes et histoire*, catalogue de l'exposition (Lyon, Musée historique, octobre 1997-février 1998), (Lyon : Musée historique de Lyon 1997) ; J.-F. Reynaud, *L'âme romane de Lyon*, (Lyon : Esprit Public, 1997) ; J.-F. Reynaud et F. Richard (éds.), *L'abbaye d'Ainay, des origines à la réforme grégorienne, Actes du colloque international*, (Lyon, 26-27 janvier 2007), (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2008).



encore à l'époque romane<sup>15</sup>. La nef charpentée<sup>16</sup> à file de colonnes reproduit les nefs carolingiennes classiques (arcades, colonnes trapues et grand entraxe), elles-mêmes inspirées des églises paléochrétiennes.

L'ancienne collégiale Saint-Paul est un autre exemple d'hybridité associant des formes bourguignonnes de la Renaissance XIIe<sup>17</sup> (pilastres cannelés et doubles rangs de fenêtres dans l'abside) et des formules reprises à la cathédrale (banc presbytéral, marbres colorés, files d'arceaux sur pointe). Les pilastres de la nef ont été refaits à l'identique à la fin du XIXe siècle et l'abside, remplacée au XVIIIe siècle par un sanctuaire plus profond, a été heureusement décrite par un témoin oculaire, le chanoine Greppo :



1

<sup>10</sup> Abbé L. Duplain et abbé J. Giraud, *Saint-Paul de Lyon. Étude d'histoire lyonnaise*, (Lyon 1899) ; J.-B. Martin, « Saint-Paul », in : J.-B. Martin et H. Lardanchet (éds.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, tome 1 (Lyon 1908), pp. 171-180 ; J. Valléry-Radot, « L'église Saint-André-le-Bas de Vienne et ses rapports avec Saint-Paul de Lyon, Notre-Dame d'Andance et Notre-Dame de Die », in : *Bulletin Monumental*, vol. 97 (1938), pp. 145-172 ; H. Chopin, « Une église à travers les âges : l'ancienne collégiale Saint-Paul », in : M. Bobichon et alii, *Quartier Saint-Paul, Lyon* (Lyon : Amis de Saint-Paul, 2002), pp. 83-103 ; N. Reveyron et alii, *Chantiers lyonnais du Moyen Âge, Saint-Jean, Saint-Nizier, Saint-Paul, archéologie et histoire de l'art* (Lyon : Alpara, 2005), pp. 217-266.

<sup>11</sup> H. Leymarie, « Église primatiale de Saint-Jean », in : L. Boitel (éd.), *Lyon ancien et moderne*, vol. 2, (Lyon, 1843), pp. 169-258 ; L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon, Précédée d'une notice historique par M-C. Guigue, archiviste en chef du département du Rhône et de la ville de Lyon*, (Lyon : Mougins-Rusand, 1880) ; L. Bégule, *La cathédrale de Lyon*, (Paris, s. d. [1910]) ; A. Bleton, « La primatiale et ses annexes : Saint-Etienne et Sainte-Croix », dans J.-B. Martin (éd.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, vol. 1, (Lyon : H. Lardanchet, 1908), pp. 1-12 ; Abbé A. Sachet, *Le Pardon annuel de la saint Jean et de la saint Pierre à Saint-Jean de Lyon. 1392-1790*, 2 vols., (Lyon : P. Grange, 1914-1918) ; M. Aubert, « Lyon, cathédrale », in : Aubert, Marcel et alii 1936 (cit. note 9), pp. 54-90 ; Reveyron et alii 2005 (cit. note 10), pp. 55-158 ; Ph. Barbarin et alii., *Lyon, la grâce d'une cathédrale*, (Strasbourg : La Nuée Bleue, 2011).

<sup>12</sup> N. Reveyron, « L'abbatiale de Saint-Martin d'Ainay dans l'art roman lyonnais », *L'abbaye d'Ainay* 1997 (cit. note 9), pp. 101-110.

#### Illustration 1

Lyon, cathédrale Saint-Jean, vue intérieure. Photographie J.-P. Gobillot.

[...] entre chacun des vitraux du 1<sup>er</sup> rang sont deux pilastres reposés l'un sur l'autre dont le premier monte jusqu'à la naissance de la ceinture des arcs et le second jusqu'à la corniche au-dessus de laquelle est le 2<sup>ème</sup> rang de vitraux garnis de colonnes [...]. Le bas du sanctuaire est garni de treize colonnes engagées dans le mur. [...] Elles sont de marbres de différentes espèces. [...] Au-dessus de cette colonne est une corniche irrégulière. Elle n'a point de frise et l'architrave est découpée en petits arcs dont une pointe est pendante et l'autre repose sur un chapiteau, tout autour de la coupole (i. e. abside) règne un banc de pierre derrière l'autel<sup>18</sup>.

## Le sanctuaire de la cathédrale de Lyon

Le sanctuaire de la cathédrale, composé d'une abside à sept pans, d'un chœur architectural profond de deux travées et de deux chapelles latérales (ill. 1), a été savamment conçu « à la manière antique », c'est-à-dire en reprenant des règles architecturales de la monumentalité romaine régissant d'une part la composition des organes d'architecture, de l'autre l'emploi des matériaux en fonction de leur traitement de surface et de leurs dimensions ; tout y contribue à un langage monumental clairement fondé et parfaitement assumé. Jusqu'au triforium, exclusivement, ce matériau est le choin, blocs de calcaire froid tirés des ruines romaines de la ville et qui ont subi cinq sortes de traitement : bossage (antique), surfacage grenu, surfacage fin (à la laie), polissage, sculpture (bases, chapiteaux). De nombreuses traces de son utilisation à l'époque romaine, des trous de louve aux fragments d'inscription, ont été laissées visibles pour souligner leur provenance et la signification de ces remplois, un rappel de la haute antiquité de Lyon, ancienne capitale des Gaules et seconde église d'Occident après Rome.

Extérieurement (ill. 2), le chevet est porté par un socle à bossage clairement délimité dans son élévation : comme dans l'architecture claudienne où apparaissent les podiums de temple à bossage et comme, plus tard, dans les palais du *Quattrocento*, les puissants blocs à bosse – des *choins* remployés tels quels – associent le caractère sauvage du matériau brut et la fonction portante des assises inférieures. Les deux autres niveaux du chevet sont montés en blocs de choin grenus (surface finement bosselée), à l'exception des embrasures des lancettes, traitées finement pour mieux conduire la lumière. Les dimensions des blocs vont en diminuant du bas vers le haut, selon la formule antique<sup>19</sup>.

A l'intérieur, le parement est en choin poli (ill. 3), qui n'est rien d'autre qu'un « équivalent-marbre », pour reprendre l'expression utilisée par Suger (*marmoreis aequipollentes*) pour les colonnes du déambulatoire de Saint-Denis<sup>20</sup>. Le premier niveau du sanctuaire est occupé par une arcature aveugle d'arceaux sur pointe portés par des pilastres en marbres blancs, veinés de gris ou colorés (brèches), des remplois à nouveau qui

<sup>13</sup> Il s'agit de *choins*. Le terme *choin* désigne des blocs de remploi de très grands modules (ils peuvent mesurer plus de 2 m de longueur), taillés à l'époque antique dans un calcaire très dur (calcaire froid), blanc et susceptible d'être poli comme le marbre. La première mention conservée du terme, sous la forme *chaon*, est datée de 1192 (« marmorei lapides et illi qui vulgo *chaon* » : M.-Cl. Guigue, « Notice sur la construction de la cathédrale de Saint-Jean et ses chapelles », dans Bégule 1880 (cit. note 11), p. 4. Le mot est orthographié *chuyn* dans des documents du XVe siècle. C'est un matériau qui a permis le développement d'une esthétique très raffinée. Les cinq types de traitement de surface (bossage, taille grenue, taille fine, polissage et sculpture ne sont pas appliqués au hasard, mais répondent à un projet esthétique.

<sup>14</sup> Les 6 colonnes de la nef et les 4 colonnes en syénite d'Égypte de la croisée du transept. Ces dernières ont été obtenues à partir des deux hautes colonnes de l'autel de Rome et d'Auguste.

<sup>15</sup> J.-F. Reynaud, *Lugdunum christianum, Lyon du IV<sup>ème</sup> au VIII<sup>ème</sup> siècle. Topographie, nécropoles et édifices religieux, Documents d'Archéologie Française*, n° 69, (Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1998).

<sup>16</sup> La charpente initiale a été remplacée au XVe siècle par une charpente carennée et au XIXe siècle par une fausse voûte en plein cintre, montée en brique.

<sup>17</sup> J. Valléry-Radot, « La limite méridionale de l'école romane de Bourgogne », in : *Bulletin Monumental*. vol. 95 (1936), pp. 273-316 ; Valléry-Radot 1938 (cit. note 10) ; J. Valléry-Radot, « Édifices religieux de l'époque préromane et romane à Lyon », *Bulletin du Centre International d'Études Romanes*, 2 (1958), pp. 11-22.

<sup>18</sup> *Description de la collégiale Saint-Paul faite par le chanoine en 1762 aux membres de l'académie de Lyon*, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, Arts et Belles lettres de Lyon, ms. 81, f° 71 et sq. On en trouvera une édition partielle dans Duplain et Giraud 1899 (cit. note 10) et une transcription dans H. Chopin, *La collégiale Saint-Paul de Lyon*, Mémoire de maîtrise (dir. J.-F. Reynaud), 2 vols., Université Lyon II, 2000.

<sup>19</sup> Le socle à bossage (mur et contrefort), qui porte l'ensemble du chevet, a été construit avec les blocs



définissent, dans leur forme et leurs couleurs, une esthétique antiquisante. Cette arcature utilise la technique antique de l'orthostate (ill. 3) : de très grands blocs de choin (1m x 2m) ont été placés verticalement entre les pilastres, afin de faire disparaître assises et joints et de donner ainsi l'impression que tout le niveau n'est « fait que d'une seule pierre », pour reprendre la formule désignant au XIIe siècle cette esthétique murale jugée alors caractéristique de l'architecture antique<sup>21</sup>. D'une manière générale,



2



3

les plus importants (hauteurs allant de 0,66 m à 0,70 m ; longueurs moyennes comprises entre 0,80 m et 1,40 m, forte proportion de 1,40/1,60 m, quelques blocs de très grands modules jusqu'à 2,68 m pour le plus long). Sous les lancettes, le second niveau (mur et contrefort) est formé de blocs mesurant en hauteur de 0,56 m à 0,74 m, pour des longueurs courantes de 0,80 m à 1,20 m (nette extension vers les 0,40/0,80 m, quelques grands blocs pouvant aller jusqu'à 2,40 m). Dans le niveau des lancettes et les deux niveaux correspondant de contrefort, les hauteurs (0,50-0,70 m, puis 0,61/0,65 m, enfin 0,36-0,58 m) et les longueurs (deux groupes : 0,50/0,60 m et 0,90/1,00 m) diminuent sensiblement.

<sup>20</sup> « marmoreas aut marmoreis aequipollentes haberemus columnas », dans Suger, « *Écrit sur la consécration de l'église de Saint-Denis* », in : Suger, *Oeuvres*, texte établi, traduit et commenté par F. Gaspari, tome I, (Paris : Les Belles Lettres, 1996), p. 13.

<sup>21</sup> Dans le *De mirabilibus Urbis Romae*, description de Rome composée au XIIe siècle, l'auteur, le *Magister Gregorius*, s'émerveille ainsi sur l'apparence monolithique du « tombeau de César » : « si lapis est unus, dic qua

#### Illustration 2

Lyon, cathédrale Saint-Jean, chevet. Photographie J.-P. Gobillot.

#### Illustration 3

Lyon, cathédrale Saint-Jean, abside, vue intérieure (1<sup>er</sup> niveau). Cliché de l'auteur



4

#### Illustration 4

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau. Photographie de l'auteur.



5

la perfection de la retaille des choins, la qualité du mortier et l'extrême finesse des joints, voire, dans les cas qui ont pu être vérifiés, l'usage de joints d'anathyrose, ont pour finalité de réduire la visibilité des joints au profit de l'unification visuelle de la surface murale.

Or, c'est dans cette architecture puissamment marquée par l'esthétique monumentale romaine classique qu'a été introduite, avec les bandeaux bichromes, une "coloration" parfaitement identifiable de byzantinisme, évocation sans doute de l'origine orientale d'une église lyonnaise dont les premiers évêques, au II<sup>e</sup> siècle, Pothin et Irénée, étaient disciples de Polycarpe de Smyrne, lui-même disciple de saint Jean l'évangéliste. Il s'agit de trois bandeaux ornementaux développés d'une part sur l'arcature du 1<sup>er</sup> niveau (ill. 3), d'autre part au-dessous et au-dessus du triforium (ill. 1). Ils sont composés de dalles de marbre blanc où les motifs décoratifs ont été dégagés par taille d'épargne et le fond en creux (de quelques millimètres – ill. 4) est rempli de ciment brun<sup>22</sup>. Ce type de décor s'apparente à ce que l'on appelle, dans les romans et chansons de geste contemporains<sup>23</sup>, une *architecture listée*, c'est-à-dire marquée par des horizontales colorées régulièrement disposées<sup>24</sup>. Le contraste violent entre la monumentalité "à la romaine", faite de sobriété et de rigueur mathématique, et ces ornements colorés et pleins de verve, définis par leur absence totale de relief et leur coloration bichrome – des caractères propres de l'architecture byzantine de la Grèce continentale aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles (Daphni et Saint-Luc de Phocide, par exemple – ill. 5)<sup>25</sup> – illustrent parfaitement la notion d'hybridité. Il est renforcé par l'usage le plus courant de ces décors d'incrustation : rare en architecture (citons encore, à Vienne, Saint-André-le-bas, vers 1150-1160, et Saint-Maurice, 1<sup>ère</sup> moitié XIII<sup>e</sup>), ils sont principalement utilisés dans le mobilier liturgique et, pour cette raison, ils confèrent au sanctuaire lyonnais un aspect très précieux qui tranche sur la monumentalité antiquisante classique de l'architecture.

#### Illustration 5

Saint-Luc de Phocide, détail du bandeau ornemental. Photographie de l'auteur.

arte sit levatus, si lapides plures, dic ubi congeries ». Cité dans Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, (Bruges : De Tempel, 1946), vol. 2, p. 75. Romans de chevalerie et chansons de geste traduisent cette esthétique par l'impression visuelle d'un édifice monolithique, principalement dans le cadre de l'architecture de défense. Voir : N. Reveyron, « *E l'un caire en l'autre par magestis. Opus quadratum et monumentalité romane* », in : N. Reveyron et alli (éds.), *Paray-le-Monial-Brionnais-Charolais : le renouveau des études romanes en Bourgogne du sud* (second colloque international de Paray-le-Monial, 2-4 octobre 1998), (Paray-le-Monial : Zodiaque-DDB, 2000), pp. 351-370 ; N. Reveyron « Technologie d'une Renaissance », in : *L'Antiquité dans l'art roman*, Actes du colloque d'Issoire (16-18 novembre 2001), Revue d'Auvergne, 577 (2005), pp. 49-71.

<sup>22</sup> La technique a été utilisée aussi pour les dés des bases et le tailloirs des chapiteaux des fenêtres du sanctuaire, et pour l'arcature polylobée du chœur. Selon L. Bégule, le ciment utilisé à la cathédrale de Lyon est composé d'une partie de rouge de fer et deux parties de plâtre des mouleurs. L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne. Recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidental du moyen-âge*, (Lyon-Paris : Rey & Cie, 1905) ; N. Reveyron, « Décor d'incrustations et tendances antiquisantes dans l'architecture romane de la moyenne vallée du Rhône », in : *Gesta*, 1 (2000), pp. 24-42.



L'évolution stylistique des trois bandeaux révèle un second niveau d'hybridité. Le premier bandeau a été réalisé dans les années 1180 sous la direction d'un sculpteur qui a signé une des dalles de l'abside *STEFANUS* (ill. 6), sans doute l'œuvre de référence pour tout l'atelier<sup>26</sup>. Il a pour ornement une suite de palmettes assez homogènes, dont seul le cœur varie d'une figure à l'autre, preuve de la subtilité du parti esthétique et de la haute sensibilité à la rythmique ornementale. Ce décor s'inspire directement d'un dessin ornemental byzantin, attesté dans les tribunes de Sainte-Sophie de Constantinople. Dans les années 1190, en revanche, le second bandeau, signé *IONAS* (ill. 7)<sup>27</sup>, adopte une tout autre formule, très inventive et faisant référence à la culture occidentale contemporaine, classique ou "moderne". Surligné par une frise d'oves, il abrite dans un rinceau très diversifié et raffiné une suite nombreuse de figures issues de



6



7

<sup>23</sup> Chanson de geste de Girard de Roussillon, Chanson de geste de Raoul de Cambrai, Roman d'Énéas, Roman d'Alexandre, par exemple.

<sup>24</sup> F.E. Godefroy, article « Liste », dans *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, (Paris : Vieweg 1883), vol. 5, pp. 1-2.

<sup>25</sup> Selon Krautheimer, « In place of strong relief and the play of light and shade, the wall surface in Greece is determined by texture and colour », dans R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture*, (Londres: Penguin, 1979), p. 402.

<sup>26</sup> N. Reveyron, « Glyptographes, signatures et décors sculptés à la cathédrale de Lyon (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>) : deux cas inédits d'identification d'œuvre », in : Cl. Oberlin (éd.), *Actes du XIX<sup>e</sup> Colloque International de Glyptographie* (Centre International de Recherches Glyptographiques, 28 juillet-1<sup>er</sup> août 2014), (Colmar : Claude Oberlin, 2015) pp. 337-348.

<sup>27</sup> Bras sud du transept, mur est de la travée interne.

#### Illustration 6

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du premier bandeau : STEFANUS. Photographie de l'auteur.

#### Illustration 7

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau : IONAS. Photographie de l'auteur.

#### Illustration 8

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau : la chouette athénienne. Photographie de l'auteur.



8



9

l'Antiquité (chouette d'Athéna, satyre, silène, tête de bouc ou de taureau, figures bi- ou tri-céphales etc.), de l'ornement courant (animaux, têtes humaines...) ou de l'invention la plus fantaisiste (ills. 7 à 9). Le troisième bandeau, qui n'est pas signé, développe un rinceau simplifié de feuilles grasses que n'occupent que de rares figures elles-mêmes très simples, parfois caricaturales (ill. 10 et 11). Le dessin en est plus rapide et moins recherché, visiblement un travail pour l'achèvement d'un programme moralement déjà abandonné au profit d'un renouvellement stylistique : le gothique en cours d'appropriation entre Saône et Rhône.

## Lyon, Vienne et l'hybridation gothique

A la charnière des XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles, les événements politiques ont profondément changé les orientations artistiques dans la moyenne vallée du Rhône. L'installation de Renaud, de la famille comtale de Forez, oncle et tuteur du comté pour son neveu, sur le trône épiscopal de Lyon (1193-1226) a fait basculer le chantier dans le nouveau style gothique. Si la ville de Lyon, qui appartient au royaume de Bourgogne, reste rattachée à l'Empire jusqu'au retour à la France en 1312, le comte de Forez, sur terre française, est partisan du roi de France. Dans les premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle, le contraste dans les choix stylistiques est très révélateur. A Montbrison, capitale du comté, le sanctuaire de la nouvelle collégiale Notre-Dame d'Espérance, commencé en 1212 et livré aux chanoines en 1226, a adopté le style gothique français<sup>28</sup>. Il s'agit en quelque sorte de l'adaptation d'un style "pur".

A Vienne, tout au contraire, le nouveau sanctuaire, ajouté aux travées romanes existantes depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, est entrepris par Jean de Bernin (1218-1266) sur le modèle de celui de la cathédrale de Lyon : construction en chœur, bossage extérieur, cathédre et banc presbytéral, ar-



10



11

### Illustration 9

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau : tête à l'antique. Photographie de l'auteur.

### Illustration 10

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du troisième bandeau. Photographie de l'auteur.

### Illustration 11

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du troisième bandeau : figure tricéphale. Photographie de l'auteur.

<sup>28</sup> N. Thiollet et J.-Ph. Thiollet, « Montbrison, Église Notre-Dame-de-l'Espérance », in : Marcel et alii 1936 (cit. note 9), pp. 230-240.



cature à orthostates du premier niveau, hautes lancettes, et trois bandeaux bichromes situés aux mêmes emplacements. Mais l'entablement (sans arcature) du banc presbytéral est porté par des colonnettes à chapiteaux gothiques (crochets saillants), les règles d'emploi du bossage, utilisé sans discernement, ont été oubliées et les bandeaux ont changé de nature. Celui du premier niveau rappelle le troisième bandeau lyonnais, en plus fleuri et plus naïf ; le second est une suite de médaillons carrés peints sur la pierre et d'inspiration gothique ; quant au troisième, qui reprend la technique de l'incrustation, il aligne des bustes, notamment de prélats, dans une arcature serrée d'arcs de mitre : tout rapport iconographique et stylistique avec le modèle a disparu. Oubli des règles ou volonté d'hybridité ? Il semble que le concepteur du programme architectural ait cherché à respecter le projet global de Saint-Jean de Lyon pour sa valeur mémorielle, mais qu'il ait choisi aussi le chemin de l'hybridité en “ modernisant ” les décors listés et en faisant entrer dans le chantier les décors gothiques courants, comme les chapiteaux à crochets<sup>29</sup>.

À la cathédrale de Lyon, les choix stylistiques ont évolué très vite. Les chapiteaux du triforium des travées saillantes du transept, réalisés au début de l'épiscopat de Renaud, sont repris de la proche cathédrale de Genève. Le voûtement sexpartite, respecté jusqu'à la fin du chantier (début XVe), est aussi dans la lignée des cathédrales de Lausanne et Genève, même si ces dernières, qui l'avaient amorcé, l'ont finalement abandonné au profit du quadripartite. On peut seulement remarquer que la mise en place de voûtes sexpartites représente une sorte de pur luxe architectural, particulièrement onéreux, parce que réalisé nécessairement à façon, sans possibilité de standardisation comme pour les voûtes quadriparties, à partir d'épures géométriques particulièrement complexes à réaliser. Après le triforium du transept, le clair-étage du sanctuaire a introduit des influences germaniques (arc monolobés du chœur et remplages à éventail de l'abside – ill. 2), alors que plus avant dans le XIIIe siècle, le triforium de la nef (ill. 1) reprend la formule raffinée de l'arcature sous combles de la cathédrale de Sens et que le clair-étage sud du transept emprunte à la Bourgogne gothique ses riches décors d'écoinçon. Esthétique de l'hybridité, voire de l'éclectisme.

La rupture majeure intervient vers 1135-1140, quand sont mises en place les deux roses rayonnantes du transept, opération non prévue (triplets initialement projetés) pour laquelle il a fallu redessiner le tracé des voûtes et les rehausser de 0,80m. Avec elles, les premières de leur genre au sud de la Loire, c'est l'influence parisienne qui entre toute armée à Lyon. Au début du XIVe siècle, le second épisode de cette influence, ce sont les portails occidentaux, repris dans tout leur vocabulaire à ceux du transept de Notre-Dame de Paris (milieu XIIIe). Mais dans ce dernier cas, c'est la mise en œuvre qui introduit une hybridité inversée, l'esthétique murale, contraire aux œuvres parisiennes, étant caractéristique d'une architecture lyonnaise fidèle à la culture de la pierre, comme en Italie, et rétive aux effets illusionnistes des décors détachés des surfaces murales (gables parisiens, multiplication des polylobes ajourés).

<sup>29</sup> N. Reveyron, « Les échanges artistiques entre Vienne et Lyon. Inventions et influences dans l'architecture romane des cathédrales Saint-Maurice et Saint-Jean », *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, numéro spécial, juin 1994, pp. 81-97.



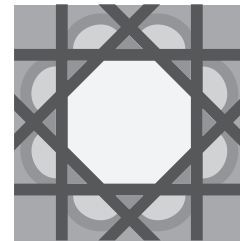
## Conclusion

Les phénomènes d'hybridité qui marquent l'architecture médio-rhodanienne au XIIe-XIIIe siècle révèlent, dans les variations de l'ornement architectural, la force des courants interculturels qui structurent la région depuis le haut Moyen Âge. Ils mettent en évidence l'ancienneté de l'hybridation dans l'art médiéval d'Occident, qui apparaît dans une complexité aussi grande qu'au XIXe ou au XXe siècle. Ils révèlent aussi, dans les ruptures et les continuités, dans les tensions et les échanges qu'ils manifestent, leurs valeurs signifiantes sur les plans culturel, socio-politique et symbolique. Concept opératoire d'une solide efficacité herméneutique, la notion d'hybridité incite à revisiter le Moyen Âge, comme tout autre période artistique, et à reléguer les réflexes anciens dont l'usage par habitude ne permet plus d'appréhender la réalité des faits, une réalité très vivante. Il convient dès lors d'explorer ces productions artistiques à la lumière de concepts que l'on croyait, à tort, inadaptés, comme l'emprunt, la copie, l'éclectisme, l'adaptation, l'interprétation, la citation ou l'hybridité.

Agrégé de lettres classiques, docteur en histoire de l'art de la Sorbonne et archéologue spécialisé dans l'archéologie du bâti, Nicolas Reveyron est professeur d'Histoire de l'art et Archéologie du Moyen Âge à l'Université Lumière-Lyon 2. Ancien membre de l'Institut Universitaire de France, il a été directeur du laboratoire de recherche CNRS UMR 5138 *Archéométrie et archéologie*. Il travaille sur l'architecture religieuse du XI-XIIIe siècle (stylistique, organisation de l'espace ecclésial, lumière et architecture, iconographie monumentale ...), sur la Renaissance du XIIe siècle et sur le chantier médiéval. Ses recherches portent sur le diocèse de Lyon et la Bourgogne du sud, sur les réseaux clunisiens et les monastères féminins.

# Materialwechsel und Formtransfer.<sup>1</sup> Hybridisierung in der aragonesischen Architektur des 16. Jahrhunderts

Caroline Helmenstein  
RWTH Aachen



bfo-Journal  
3.2017

bauforschungonline.ch

Zur Regierungszeit Karls V. (1516–1556) hielten italienische Renaissanceformen und Gliederungsschemata auf der Iberischen Halbinsel Einzug und gingen mit den bis zu diesem Zeitpunkt dort vorherrschenden maurischen beziehungsweise gotisch-mudéjaren Architekturformen eine Verbindung ein, aus der neue hybride Architekturelemente resultierten.<sup>2</sup>

Anschaulich darstellen lässt sich der wachsende Einfluss italienischer Gestaltungsprinzipien in Spanien am Beispiel der sich wandelnden Fassadengestaltung aragonesischer Stadtpaläste im Laufe des 16. Jahrhunderts. Insbesondere die kunstvoll geschnitzten hölzernen Konsolengesimse, welche die Aufrissgestaltung dieser Paläste bestimmen, widerspiegeln den Prozess des Transfers und der Hybridisierung italienischer Renaissanceformen. Wie zu zeigen sein wird, vollzog sich ein Formwandel der dortigen traditionell konsolengestützten Holzgesimse hin zu antikisierenden Konsolengesimsen nach italienischem Vorbild.

Hölzerne Hauptgesimse gehen in Nordostspanien auf eine lange bestehende Tradition zurück.<sup>3</sup> Sie sind dort vor allem im Gebiet des früheren Königreiches Aragón weit verbreitet, haben sich – bedingt durch die historisch enge Verbindung Aragóns mit dem benachbarten Königreich – aber auch in einigen navarresischen Orten als architektonische Elemente etabliert.<sup>4</sup>

## Rafe und Alero – Eine kurze Begriffsklärung

Bei den hölzernen Hauptgesimsen handelt es sich um regionalspezifisch-originäre Bauelemente der repräsentativen aragonesischen Architektur. Zu ihrer Beschreibung hat sich im Spanischen daher eine eigene neue Terminologie entwickelt.

So haben sich für die Gesimse, die den oberen Abschluss der Fassade bilden, im Spanischen je nach gewähltem Material und konstruktiver Ausbildung unterschiedliche Begriffe herausgebildet: Mit dem spanischen Wort «cornisa» – wörtlich übersetzt Gesims – werden in Aragón meist nur die wenig ausladenden Gesimse aus Ziegeln bezeichnet. Die weit ausladenden hölzernen Gesimse dagegen werden mit dem Begriff «alero» benannt. Für beide Gesimsausbildungen kann zudem der Begriff «rafe» – frei übersetzt Dachüberstand – verwendet werden.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz basiert auf Auszügen meiner bei Prof. Dr. Jan Pieper verfassten Dissertation *Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchung zu Herkunft und Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta*. Die Verbreitung und Gestaltung von Holzgesimsen innerhalb Italiens und Spaniens wurde im Rahmen der Dissertation eingehend untersucht, um auf dieser Grundlage das Holzgesims des Palazzo del Giardino in Sabbioneta (Lombardei) präzise einordnen und von anderen Gesimskonstruktionen abgrenzen zu können. Durch den systematischen Vergleich konnte nachgewiesen werden, dass das Holzgesims, mit dem Vespasiano Gonzaga sein Garten-Casino auszeichnete, nicht in die Reihe der wenigen italienischen Holzgesimse einzuordnen ist, sondern sich vielmehr an den Holzgesimsen Nordostspaniens orientiert. Siehe hierzu Caroline Helmenstein, *Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchung zu Herkunft und Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta*, Diss., Aachen 2014, <http://publications.rwth-aachen.de/record/445001/files/5187.pdf>.

<sup>2</sup> Der Beginn der Renaissance in Spanien geht einher mit der Vollendung der Reconquista durch die Katholischen Könige Isabella I. von Kastilien und Ferdinand II. von Aragón im Jahr 1492. War die Architektuornamentik zu Beginn ihrer Regierungszeit noch geprägt von der Verbindung spätgotischer mit mudéjaren Formen – dem nach Isabella I. benannten Isabellinischen Stil –, entwickelte sich unter dem Einfluss italienischer Renaissanceformen der weniger an der Gotik orientierte platereske Stil, der dennoch weiterhin feingliedrige gotische und mudéjare Ornamente mit einbezog. Das erste in reinen Frührenaissanceformen errichtete Bauwerk schliesslich verbirgt sich im Inneren der Burg La Calahorra (1509–1512), die nach italienischem Vorbild um einen zweigeschossigen Arkadenhof erbaut worden ist. Einen



1



2

## Die Tradition der Holzgesimse in Saragossa

Mit ihren reich skulptierten Rafes und Aleros prägen zahlreiche herrschaftliche Wohnhäuser und Stadtpaläste aus dem späten 15. und 16. Jahrhundert auch heute noch das Bild der aragonesischen Hauptstadt Saragossa. Errichtet wurden sie von den einflussreichsten Familien der Stadt und wirkten vorbildhaft und stilbildend auch auf die Architektur in kleineren Städten der Regionen Aragón und Navarra.

In den Blick genommen werden im Folgenden die Casa de los Pardo<sup>6</sup> (ab 1550, Abb. 1) und die Casa de Miguel Donlope (1537–1554, Abb. 2) in Saragossa, um anhand ihres Beispiels die konstruktive und gestalterische Entwicklung der Holzgesimse von den traditionellen konsolengestützten Gesimsen («rafes de cabezales y cañuelos») hin zu den antikisierenden Konsolengesimsen mit Volutenkonsolen nach italienischem Vorbild (span. «aleros renacentistas», «aleros clasicistas») nachzuvollziehen, sowie um ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.<sup>7</sup>

### Tradition – Die Casa de los Pardo und der «rafe de cabezales y cañuelos»

Wenn auch fast zeitgleich mit der Casa de Miguel Donlope errichtet, rekurriert der hölzerne Rafe der Casa de los Pardo auf einen einzigartigen

Alle Fotografien (Abb. 1–5, 7–9) wurden im März 2012 von Özkan Bucakli während einer gemeinsamen Studienreise durch Aragón und Navarra angefertigt.

**Abb. 1**  
Saragossa, Casa de los Pardo (1550–1570). Ansicht der Hauptfassade zur Calle de Espoz y Mina. (Foto: Özkan Bucakli)

**Abb. 2**  
Saragossa, Casa de Miguel Donlope (1537–1554). Ansicht der Hauptfassade zur Calle Dormer. (Foto: Özkan Bucakli)





3

regionaltypischen Gesimstyp, der in Saragossa bereits lange vor dem Auftreten des ersten antikisierenden Gesimses etabliert war: Der traditionelle «rafe de cabezales y cañuelos»<sup>8</sup>.

Den Rafe (Abb. 3) zeichnet eine aufwendige Konstruktion aus, deren wesentliche Elemente in seiner spanischen Bezeichnung bereits erwähnt sind: Die Gesimskonstruktion lastet zuunterst auf schmalen, hohen, in zwei Stufen auskragenden Konsolen – den «cabezales».<sup>9</sup> An deren Enden sind im rechten Winkel Sattelhölzer – «zapatas» – aufgebracht, die einen quer zu den «cabezales» und somit parallel zur Fassadenfläche verlaufenden Balken tragen.<sup>10</sup> Und auf diesem wiederum liegen in engem Abstand zahlreiche sparrenartige, weit über die Fassadenfläche hinausragende Kanthölzer auf – die «cañuelos».<sup>11</sup> Die der Dachneigung folgenden tatsächlichen Sparren hingegen sind hinter einer horizontalen Beplankung verborgen, die in Verbindung mit den «cañuelos» den oberen Abschluss des Gesimses bildet.

weiterreichenden Einfluss auf die Übernahme italienischer Renaissanceformen in Spanien übte jedoch wohl erst der ab 1533 in Granada errichtete Palast Karls V. aus. Inmitten der Alhambra, in unmittelbarer Nähe zu den Nasridenpalästen, liess Karl V. durch Pedro Manchuca einen der italienischen Hochrenaissance verpflichteten Sommerpalast errichten. Dieses unkonventionelle Bauvorhaben Karls V. war offensichtlich vorbildhaft für andere wohlhabende Bauherren seiner Zeit, die fortan – seinem Beispiel folgend – ebenfalls das Bauen «a lo romano», wie die Architektur der italienischen Renaissance in Spanien bezeichnet wurde, anstrebten.

Zum Isabellinischen Stil siehe Albrecht Haupt, *Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal*, Stuttgart 1927, S. 15–31. Zum Plateresken Stil siehe ebd., S. 32–71, sowie zur Problematik des Begriffs Víctor Nieto/Alfredo J. Morales/Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599*, Madrid 1989, S. 58–65. Zur Burg La Calahorra siehe Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Bd. 1, Berlin 1908, S. 218–223, Haupt 1927, S. 27–29, sowie Nieto u.a. 1989, S. 44–51. Zum Palast Karls V. in Granada siehe u.a. Justi 1908, S. 223–231, sowie Nieto u.a. 1989, S. 101–106.

<sup>3</sup> Das erste bekannte Auftreten einfacher Holzgesimse reicht ins 13. Jahrhundert zurück. Vermutlich hat sich die Entwicklung von einfachen Dachüberständen zu den ersten weit ausladenden Sparrengesimsen spätestens in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollzogen. Vgl. José Soldevila Faro, *Arquitectura aragonesa. Aleros y miradores*. Teil I–III zum Thema Aleros, in: *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa* 120 (Sept. 1935), S. 157–161; 122 (Nov. 1935), S. 194–197; 123 (Dez. 1935), S. 236–237, hier S. 159–160.

<sup>4</sup> Die Nähe der waldreichen Pyrenäen zu den nordostspanischen Regionen begünstigte die Verwendung von Holz als Baumaterial, so dass sich sukzessive ein reges holzverarbeitendes Handwerk herausbildete.

#### Abb. 3

Saragossa, Casa de los Pardo (1550–1570). Das konsolengestützte Holzgesims ist ein mustergültiges Beispiel für die mit «lóbulos» ornamentierten «rafes de cabezales y cañuelos». (Foto: Özkan Bucakli)





4

In enger gestalterischer Verbindung mit dem Rafe steht in den meisten Fällen, so auch bei der Casa de los Pardo, ein Mirador – ein schmaler Raum, der mittels einer regelmässigen Bogenstellung in Erscheinung tritt, die sich über die gesamte Breite der Fassade erstreckt.<sup>12</sup> Aus konstruktiven Gründen sind die «cabezales» des Rafe stets in die Pfeiler zwischen den Fensteröffnungen des Miradors eingemauert und folgen somit deren Rhythmus (Abb. 4). Darüber hinaus wird die gestalterische Einheit von Rafe und Mirador durch ein schmales horizontales Gurtgesims akzentuiert, das die beiden zusammenwirkenden Elemente von der darunterliegenden ungegliederten Ziegelfassade separiert.

Die beschriebene, in Aragón verbreitete lokaltypische Konstruktionsweise der «rafes de cabezales y cañuelos» lässt sich Leopoldo Torres Balbás zufolge übrigens auf islamische Konstruktionssysteme zurückführen, die im 11. oder 12. Jahrhundert in Nordostspanien Einzug hielten.<sup>13</sup>

Für die ornamentale Gestaltung wiederum, die den überwiegenden Teil der «rafes de cabezales y cañuelos» – darunter auch den Rafe der Casa de los Pardo – zierte, lässt sich der Einfluss gotisch-mudéjarer Dekorationsformen nachweisen: Die «cabezales» sind hierbei ebenso wie die darauf lastenden Sattelhölzer und die Köpfe der «cañuelos» mit Schnitzereien versehen, die an die Dreiviertelkreisbögen gotischer Vielpässe («lóbulos») erinnern.<sup>14</sup> Durch die feinen vielpassförmigen Schnitzereien wird die bereits aufgrund der geringen Holzquerschnitte vorhandene Filigranität der Konstruktion noch gesteigert.

<sup>5</sup> Carmen Gómez Urdáñez ist eine der ersten, welche die genannten Begriffe differenziert verwendet: Sie bezeichnet einfache Sparren- oder Kragbalkengesimse ebenso wie die regionaltypischen konsolengestützten Holzgesimse meist als «rafe», wohingegen der Begriff «alero» von ihr vornehmlich auf die im 16. Jahrhundert nach italienischem Vorbild gefertigten antikisierenden Konsolengesimse mit Volutenkonsolen angewandt wird. Vgl. Carmen Gómez Urdáñez: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI. Tomo I*, Saragossa 1987, S. 113. Dieser Unterscheidung zwischen «rafe» und «alero» schliesst sich auch Javier Ibañez Fernandez an. Vgl. hierzu Javier Ibañez Fernandez, *La arquitectura civil aragonesa del Quinientos y sus relaciones con Navarra*, in: María Concepción García Gainza/ Ricardo Fernández Gracia (Hrsg.), *Casas Señoriales y Palacios de Navarra*, Pamplona 2009, S. 151–189, hier S. 172.

#### Abb. 4

Saragossa, Casa de los Pardo (1550–1570). Rafe und Mirador stehen aus konstruktiven Gründen in enger gestalterischer Verbindung und bilden gemeinsam die Bekrönung des Gebäudes. (Foto: Özkan Bucakli)

Zusammengefasst vereint diese traditionell gewordene aragonesische Gesimskonstruktion – der mit «lóbulos» verzierte «rafe de cabezales y cañuelos» – islamische, mudéjare und gotische Konstruktions- und Dekorationsformen und stellt damit bereits selbst eine einzigartige regionalgebundene Hybridform dar. Doch auch wenn die Ursprünge der Konstruktion und der ornamentalen Gestaltung nachweislich bis ins 11. Jahrhundert zurückreichen, bleibt das älteste in situ befindliche Beispiel eines mit «lóbulos» ornamentierten Rafe, das sicher datiert werden kann, das Holzgesims der Casa de los Torrero in Saragossa, die um 1500 errichtet worden ist.<sup>15</sup> Der Rafe der Casa de los Pardo, der erst Mitte des 16. Jahrhunderts geschaffen wurde, wiederum steht beispielhaft für den Fortbestand der gotisch-mudéjaren Formensprache in einer Zeit, in der sich von der italienischen Renaissance beeinflusste Formen bereits in Saragossa etabliert hatten.<sup>16</sup>

### Innovation – Die Casa de Miguel Donlope und das antikisierende Konsolengesims mit Volutenkonsolen nach italienischem Vorbild

Nur wenige Jahre bevor mit dem Bau der Casa de los Pardo und ihres der lokalen Tradition verpflichteten Holzgesimses begonnen wurde, kam im Jahr 1545 mit dem hölzernen Alero der Casa de Miguel Donlope (Abb. 5) das erste antikisierende Konsolengesims nach italienischem Vorbild in die aragonesische Hauptstadt Saragossa und damit zugleich nach Nordostspanien.<sup>17</sup>

Für den bis dahin beispiellosen Alero verantwortlich zeichnet der Holzbildhauer Jaime Fanegas, dessen Tätigkeit auf der Baustelle der Casa de Miguel Donlope in den Jahren 1545 bis 1547 belegt ist.<sup>18</sup> Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Fanegas nachweislich Zugriff auf Darstellungen italienischer Herkunft hatte. Ein Inventar seines Besitzes, das 1581, sieben Jahre nach seinem Ableben, erstellt wurde, gibt Auskunft darüber, dass er in seiner Bibliothek zahlreiche Ausgaben der damals geläufigen Architekturtraktate aufbewahrt hatte.<sup>19</sup> So nannte er nicht nur die *Zehn Bücher über Architektur* des Vitruv sowie Albertis *De re aedificatoria* sein eigen, sondern auch zwei Bücher seines Zeitgenossen Sebastiano Serlio. Es liegt daher nahe, dass er diese bei der Anfertigung des antikisierenden Alero zurate zog.<sup>20</sup>

Und tatsächlich folgen Aufbau und Ornamentik seines hölzernen Alero prinzipiell dem Beispiel steinerner antiker Gesimse korinthischer Ordnung, über deren regelkonforme Gestaltung unter anderem die genannten Traktate Auskunft geben (Abb. 6).

Zuunterst wird das Gesims mit drei übereinander angeordneten horizontalen Schmuckfriesen eingeleitet, deren Abfolge sich streng am Vorbild antiker korinthischer Gesimse orientiert: Über einem verkehrt steigenden Karnies sind ein Zahnschnitt sowie ein detailliert gearbeiteter Eierstab angeordnet. Dort, wo beim steinernen korinthischen Gesims ein niedriger

<sup>6</sup> Die Casa de los Pardo firmiert nach dem Namen ihres Erbauers auch als Casa Aguilar. Erbaut wurde sie ab etwa 1550 in der Calle de Espoz y Mina in Saragossa. Zur Casa de los Pardo siehe Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 207–209, Carmen Gómez Urdáñez, Capítulo IV. Arquitectura civil privada: Casas nobles y principales en Aragón, in: Gonzalo M. Borrás Gualis/Carmen Gómez Urdáñez/Concepción Lomba Serrano, *Los palacios aragoneses*, Saragossa 1991, S. 98–144, hier S. 122–123, Carmen Gómez Urdáñez, Zaragoza renacentista, in: Guillermo Fatás (Hrsg.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Saragossa 2008, 4. Auflage, S. 205–243, hier S. 226–228, sowie Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 109–110.

<sup>7</sup> Grundsätzlich können sechs Typen von Holzgesimsen unterschieden werden: Sparrengesimse, Kragbalkengesimse («rafes de cañuelos»), traditionelle konsolengestützte Gesimse («rafes de cabezales y cañuelos»), antikisierende Konsolengesimse mit Volutenkonsolen nach italienischem Vorbild, ein Zwischentyp, der sich keinem der beiden vorgenannten eindeutig zuordnen lässt, sowie doppelreihige Konsolengesimse. Siehe hierzu Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 99–100.

<sup>8</sup> Die verwendete Bezeichnung war bereits im 16. Jahrhundert geläufig. In die Terminologie wieder eingeführt und klar definiert wurde der Begriff aber erst in jüngerer Zeit von Carmen Gómez Urdáñez. Siehe Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 113–115.

<sup>9</sup> Vgl. Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 113: «El [...] término [cabezales] designaba las ménsulas que soportaban el vuelo», sowie S. 114: «Estas piezas de soporte generalmente eran dobladas, escalonada la de más vuelo sobre otra menor; cargaban directamente sobre los pilares del mirador.»

<sup>10</sup> Durch die «zapatas» wird die Spannweite und damit das Biegemoment zwischen den «cabezales» so weit verringert, dass der darüber verlaufende Balken mit einem sehr geringen Querschnitt ausgeführt werden kann.

<sup>11</sup> Vgl. Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 114. Das geschilderte komplexe System der Lastabtragung ermöglicht einen bis zu 1,50 Meter auskragenden Dachüberstand. Vgl. Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 160.





5

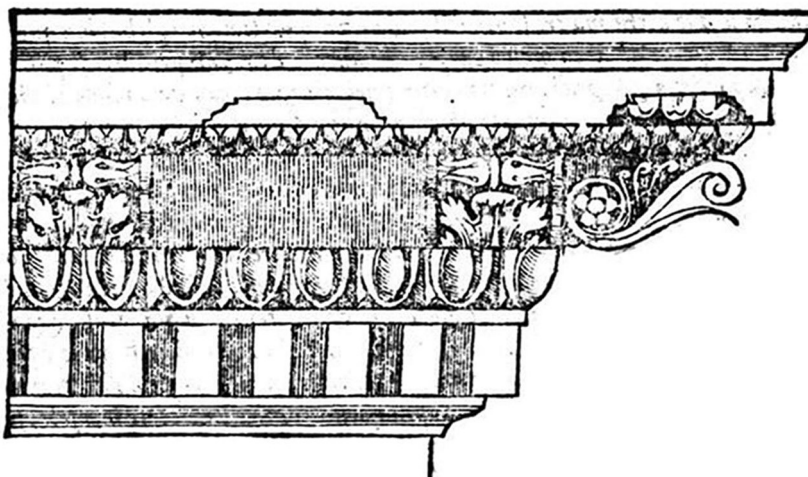
<sup>12</sup> Für detaillierte Informationen zu Konstruktion, Gestaltung und Funktion der Miradores siehe Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 107–113, «El mirador», sowie José Soldevila Faro, *Arquitectura aragonesa. Aleros y miradores. Teil IV–VI zum Thema Miradores*, in: *Aragón. Revista Gráfica de Cultura Aragonesa* 124 (Jan. 1936), S. 8–11; 125 (Feb. 1935), S. 28–31; 126 (März 1935), S. 57–59.

<sup>13</sup> Vgl. Leopoldo Torres Balbás, *Dos formas olvidadas de la arquitectura hispanomusulmana*, in: *Al-Andalus* 8 (1943), S. 453–465, darin S. 453; zit. nach Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 114.

<sup>14</sup> Ihrerseits nehmen die «lóbulos» auf die bereits im 8. Jahrhundert entwickelten steinernen Röllchenkonsolen («modillones de lóbulos») der mozarabischen Architektur Bezug. Vgl. Leopoldo Torres Balbás, *Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos. Teil 1 und 2*, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Bd. 12 (1936), Nr. 34, S. 1–62, und Nr. 35, S. 113–149. Siehe auch Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 160.

#### Abb. 5

Saragossa, Casa de Miguel Donlope (1537–1554, Alero: 1545–1547). Der Alero ist das erste hölzerne Konsolengesims in Nordostspanien, dessen Gestaltung an den antikisierenden Formen der italienischen Renaissance orientiert ist. (Foto: Özkan Bucakli)



6

#### Abb. 6

Sebastiano Serlio, Zeichnung eines korinthischen Konsolengesimses eines Triumphbogens in Verona, das Jaime Fanegas bei der Gestaltung des ersten antikisierenden hölzernen Konsolengesimses an der Casa de Miguel Donlope als Vorbild gedient haben könnte. (Sebastiano Serlio: *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese* (Buch 1–7), Venedig 1584, hier Buch 3, S. 113r, Ausschnitt; <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584/0269> (abgerufen am 01.06.2017)).



Kragstein folgt, sind beim hölzernen Alero der Casa de Miguel Donlope wesentlich höhere Volutenkonsolen eingefügt. Und den oberen Abschluss bildet eine über den Konsolen durchlaufende horizontale Zierleiste.

Aller Beachtung gestalterischer Vorgaben zum Trotz erlaubte sich Fanegas jedoch einige charakteristische Elemente des Alero eigenständig abzuwandeln und somit letztlich einen neuen Typus des Konsolengesimses zu kreieren.

## Transfer – Das Beste aus zwei Welten

Das auffälligste Unterscheidungsmerkmal zu den vorbildhaften korinthischen Gesimsen und zugleich eine bedeutende Gemeinsamkeit mit den in Nordostspanien verbreiteten tradierten Gesimstypen ist das Material, aus dem der Alero der Casa de Miguel Donlope gefertigt ist: Jaime Fanegas gestaltete seinen antikisierenden Alero aus Holz und führte somit die lokale Materialtradition fort.<sup>21</sup>

Bemerkenswert sind darüber hinaus die im Vergleich zum antikisierenden italienischen Formvorbild ungewöhnlich hohen und weit ausladenden Volutenkonsolen, die bei weitem die in der einschlägigen Traktatliteratur verzeichneten Massangaben übersteigen. Aufgrund ihrer Ausmasse, die sie zu einem prägenden Merkmal des Alero werden lassen,<sup>22</sup> erinnern sie an die aufgedoppelten «cabezales» der regionaltypischen Rafes, die bis dahin die Ästhetik aragonesischer Paläste bestimmt hatten.

Fanegas fügte seinen antikisierenden Alero somit sowohl durch die Ausführung im Material Holz als auch durch die Höhe der Volutenkonsolen subtil in die aragonesische Tradition ein.

## Hybridisierung<sup>23</sup>

Die hohen Volutenkonsolen wiederum bedingen die Einführung eines Elementes, das weder auf die steinernen korinthischen Gesimse rekurriert, noch auf die «rafes de cabezales y cañuelos». Die Konsolen des Alero sind so hoch ausgeführt, dass ihre Zwischenräume für metopenartige Felder Platz bieten (Abb. 7). In diesem Punkt ähnelt die Anordnung den Triglyphen und Metopen eines dorischen Gebälks, wobei die Konsolen den Platz der Triglyphen einnehmen.<sup>24</sup>

Darüber hinaus hat die antikisierende Gestaltung des Alero der Casa de Miguel Donlope grossen Einfluss auf die Gestaltung des Miradors und in der Folge auch auf die Gliederung der Fassade. Stand der Mirador bisher konstruktiv bedingt in enger Verbindung mit dem traditionellen Rafe, ist der neuartige Alero nun als ein auf sich selbst bezogenes Architekturelement gestaltet. Deutlich ablesen lassen sich die neue, eigenständige Gestaltung des Alero und seine gestalterische Trennung vom Mirador daran, dass die Abfolge der Konsolen nun nicht mehr an die Abfolge der

<sup>15</sup> Zur Casa de los Torrero siehe Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 157–161, Gómez Urdáñez 1991 (wie Anm. 6), S. 98–103, Gómez Urdáñez 2008 (wie Anm. 6), S. 219–221, sowie Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 108–109.

<sup>16</sup> Bemerkenswerterweise wurden die mit «lóbulos» ornamentierten Rafes trotz ihrer gotisch anmutenden Formen bis ins 17. Jahrhundert verwendet. Vgl. Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 159–160. Dies bezeugt, dass sie nicht nur eine zeitgebundene Mode darstellten, sondern tatsächlich der Wahrung einer lokalen Identität dienten.

<sup>17</sup> Die Casa de Miguel Donlope, deren Bau sich bis 1554 hinzog, wurde ab etwa 1537 in der Calle Dormer für den gleichnamigen Juristen errichtet, der im Obersten Rat von Aragón eine einflussreiche Position besetzte. Heutzutage firmiert das Gebäude auch unter der Bezeichnung Casa de la Real Maestranza de Caballería. Zur Casa de Miguel Donlope siehe Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 187–200, Gómez Urdáñez 1991 (wie Anm. 6), S. 108–114, Gómez Urdáñez 2008 (wie Anm. 6), S. 222–224, sowie Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 118–122.

<sup>18</sup> Vgl. Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 117, 191, Carmen Gómez Urdáñez, Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI, in: *Actas del II Simposio internacional de mudéjarismo. Arte*, Teruel 1982, S. 241–245, hier S. 241–242, sowie Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 195. Der Künstlerpersönlichkeit Jaime Fanegas hat Carmen Gómez Urdáñez insgesamt zwei ausführliche Artikel gewidmet: Gómez Urdáñez 1982 (wie Anm. 18) sowie Carmen Gómez Urdáñez, Artistas-ingenieros en Zaragoza en el siglo XVI, in: *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, Saragossa 1986, S. 467–474.

<sup>19</sup> Vgl. Gómez Urdáñez 1987 (wie Anm. 5), S. 117, sowie ausführlicher Gómez Urdáñez 1982 (wie Anm. 18), S. 243.

<sup>20</sup> Vgl. Gómez Urdáñez 1991 (wie Anm. 6), S. 110.

<sup>21</sup> Mit Fanegas interpretierender Übertragung in ein hierfür bisher ungebräuchliches Material erfuhren die Gesimse der römischen Antike beziehungsweise der italienischen Renaissance einen bemerkenswerten Materialwechsel. Dieser führte das steinerne korinthische Konsolengesims im übertragenen Sinn auf das

Miradorfenster gebunden ist, sondern einem dem Alero inhärenten Masssystem folgt (Abb. 8).

Dessen ungeachtet wird der für den aragonesischen Palastbau typische Mirador beibehalten, der fortan jedoch durch die einheitliche Materialität aller Geschosse zu einem wesentlichen Bestandteil der Aufrissgestaltung wird: Die Fassade der Casa de Miguel Donlope wird nicht länger als un-



7



8

**Abb. 7**

Saragossa, Casa de Miguel Donlope (1537–1554). Die hohen Volutenkonsolen erfordern die Ausgestaltung metopenartiger Felder in ihren Zwischenräumen. (Foto: Özkan Bucakli)

**Abb. 8**

Saragossa, Casa de Miguel Donlope (1537–1554). Stand der Mirador mit dem traditionellen Rafe noch in enger Verbindung, bedingt die eigenständige Gestaltung des antikisierenden Alero nun die Trennung der beiden Elemente, deren Abfolge nicht mehr aneinander gebunden ist. (Foto: Özkan Bucakli)



gegliederte Fläche aufgefasst, sondern durch Gurtgesimse in drei nach oben hin niedriger werdende Geschosse unterteilt, von denen das oberste dem Mirador vorbehalten ist (Abb. 2).

Der aragonesische Stadtpalast nähert sich somit ab der Mitte des 16. Jahrhunderts dem in der Florentiner Palastarchitektur des 15. Jahrhunderts herausgebildeten Fassadentypus an, wobei dem steinernen Kranzgesims italienischer Renaissancepaläste das weit vorragende, reich geschnittene hölzerne Konsolengesims entspricht.

Fanegas gelang es letztlich, mit dem antikisierenden Alero der Casa de Miguel Donlope einen neuartigen aragonesischen Gesimstyp zu erschaffen – Prototyp einer Hybridform, in der sich die innovativen Einflüsse der italienischen Renaissancearchitektur mit tradierten aragonesischen Architekturformen zu einer neuen, charakteristischen Gesimgestaltung verbinden, die in der Folge zahlreiche nordostspanische Konsolengesimse auszeichnen wird.

## Resümee

Der Alero der Casa de Miguel Donlope und der heute nicht mehr existente, ebenfalls von Jaime Fanegas gestaltete Alero der Diputación del Reino waren Auslöser für zahlreiche weitere «aleros classicistas» – nicht nur in Saragossa und ganz Aragón, sondern auch über die Grenzen Aragóns hinaus.<sup>25</sup> Offenkundig dienten die antikisierenden Konsolengesimse italienischer Renaissancepaläste den Aleros zahlreicher neu errichteter Stadtpaläste grundsätzlich als Vorbild, in der Ausbildung der Ornamente und Einzelformen divergieren sie jedoch stark, so dass sich innerhalb dieses Gesimstyps eine grosse Vielfalt entwickelte.

ursprünglich formgebende Material eines antiken Gebäcks – Holz – und hiermit zu den Ursprüngen der Formen und Ornamente des antiken Tempelbaus zurück. Siehe hierzu Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 151–152.

<sup>22</sup> Vgl. Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 195.

<sup>23</sup> Der Begriff Hybridisierung wird im vorliegenden Zusammenhang verstanden als das Entstehen einer neuen Hybridform aus der Verschmelzung etablierter vorhandener Formen mit anderen, «fremden» Formen. Zu diskutieren ist, ob es einen Punkt gibt,

### Abb. 9

Die Abbildung zeigt drei Beispiele für die grosse Vielfalt konsolengestützter Holzgesimse, die aufgrund ausreichend vieler gemeinsamer Merkmale dennoch einem einzigen Gesimstyp zuzurechnen sind. Saragossa, Casa Palacio de los Condes de Sástago (1570–1574): Der reich geschnitten Alero weicht durch seine verkehrt steigenden Volutenkonsolen vom klassischen Vorbild ab. Sangüesa (Navarra), Palacio de los Iñiguez Abarca (1601) und Palacio de los París Iñiguez Abarca (16. Jh.): Beide Holzgesimse zeichnen sich durch hohe und sehr flächige Konsolen aus. (Fotos: Özkan Bucakli)



Wie schon Jaime Fanegas stützten sich die Baumeister und Holzbildhauer in Nordostspanien bei der Nachahmung der vorbildhaften Konsolengesimse offenbar vornehmlich auf die Darstellungen antiker Bauten in den zahlreichen zwischenzeitlich erschienenen Architekturtraktaten, und nicht – wie die italienischen Renaissancearchitekten – auf die direkte eigene Anschauung. Dies führte dazu, dass sie mit jeder Neuschöpfung einzelne Gesimselemente derart kreativ und eigenständig umgestalteten, dass sie damit oftmals weit über Fanegas' ausgewogene Art der Aneignung hinausgingen (Abb. 9).<sup>26</sup>

Somit bleibt – der weiten Verbreitung des neuartigen Gesimstyps zum Trotz – das früheste der antikisierenden hölzernen Konsolengesimse, der Alero der Casa de Miguel Donlope, bis zuletzt das am engsten mit dem italienischen Vorbild Verbundene.<sup>27</sup>

Zusammengefasst schöpften die nordostspanischen Holzbildhauer seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aus dem zeitgemässen Formenrepertoire der antikisierenden italienischen Konsolengesimse, wobei sie diese jedoch nicht bloss nachahmten, sondern sich das Formvorbild produktiv aneigneten und in Abstimmung mit der regionaltypischen Architektursprache umwandelten. Durch die stoffliche und formale Umwandlung des korinthischen Konsolengesimses bildete sich in Nordostspanien somit ein eigenständiger Gesimstypus mit charakteristischen Einzelformen heraus. Dieser wurde zum prägenden Merkmal des aragonesischen Renaissancepalastes – eines neuen Bautyps, der aus der Hybridisierung tradiert Elemente des aragonesischen Palastbaus mit den für Spanien neuartigen Elementen des italienischen Palastbaus der Renaissance hervorging.

Geboren 1981 in Saarlouis. Studium der Architektur an der RWTH Aachen, Diplom 2007. 2008–2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Baugeschichte der RWTH Aachen, Prof. Dr. Jan Pieper. Mitarbeit im DFG-Forschungsprojekt *Die Hochkorridore von Sabbioneta*. 2014 Promotion an der RWTH Aachen, Thema der Dissertation: *Holzgesimse der Renaissance in Italien und Spanien. Untersuchung zu Herkunft und Baugeschichte des Holzgesimses am Palazzo del Giardino in Sabbioneta*. Seit 2014 Wissenschaftliche Mitarbeiterin/Postdoktorandin am Lehrstuhl für Architekturgeschichte der RWTH Aachen, Prof. Dr. Anke Naujokat. Forschungsschwerpunkte: Typologie des Villenbaus im 16. Jahrhundert; Kirchenbau im 20. Jahrhundert. Parallel dazu seit 2015 Lehraufträge an der Hochschule Biberach.

an dem die neu entstandene Hybridform in der Weiterentwicklung eine so grosse Eigenständigkeit gewinnt, dass sie nunmehr selbst wieder einen eigenen etablierten Typus darstellt.

<sup>24</sup> Zu möglichen Vorbildern siehe Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 121.

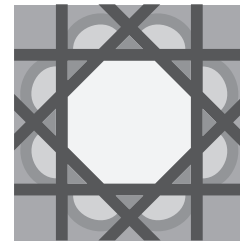
<sup>25</sup> Der Vorreiterrolle der privaten Stadtpaläste folgten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bald auch öffentliche Bauten wie Rathäuser («casas consistoriales», «ayuntamientos») und Warenbörsen («lonjas»). Verwendet wurden die nun etablierten Renaissance-Elemente bis ins 18. Jahrhundert. Siehe Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 159.

<sup>26</sup> Zahlreiche Beispiele von Konsolengesimsen mit typwidrigen Konsolformen sind aufgeführt in Helmenstein 2014 (wie Anm. 1), S. 130–136.

<sup>27</sup> Vgl. Soldevila Faro 1935 (wie Anm. 3), S. 195: «El más conectado con el ciclo italiano por la pureza de su composición, es el del palacio de la Maestranza, de Zaragoza.»

# Queequeg's Coffin: A Conversation on Architecture and Ornament

Claire Zimmerman, with Jim Cogswell  
University of Michigan, Ann Arbor



bfo-Journal  
3.2017

[bauforschungonline.ch](http://bauforschungonline.ch)

With a wild whimsiness, [Queequeg] now used his coffin for a sea-chest....Many spare hours he spent, in carving the lid with all manner of grotesque figures and drawings; and it seemed that hereby he was striving, in his rude way, to copy parts of the twisted tattooing on his body. And this tattooing, had been the work of a departed prophet and seer of his island, who, by those hieroglyphic marks, had written out on his body a complete theory of the heavens and the earth, and a mystical treatise on the art of attaining truth; so that Queequeg in his own proper person was a riddle to unfold; a wondrous work in one volume; but whose mysteries not even himself could read, though his own live heart beat against them; and these mysteries were therefore destined in the end to moulder away with the living parchment whereon they were inscribed, and so be unsolved to the last.

Herman Melville, *Moby Dick* (1851)

An image appeared recently on the window wall of The Commons, a multi-purpose space at a university art museum in the Midwestern United States. The image, seemingly as indecipherable as Queequeg's tattoos, depicts an electrical tower standing on four crescent moon feet. From its summit, one of three loudspeakers that resemble ancient classical pots emits a blanket of sound wafting off to the right, a blanket that soon resolves itself into pictographs, something like an undulating plane of cuneiform script. Next to the electrical tower stands a human figure with an animal's head wearing ancient battle dress—at least, the figure's calves are sheathed in classical greaves, and it wears a headdress that recalls mythical forebears. This image adheres to an intermittently frosted glass surface and is not alone. The exterior of The Commons, like a nearby archaeological museum, is a collage of strange mash-ups that include recognizable fragments of known or almost-known objects, but together cause an experience of cognitive dissonance that calls the viewer to attention. The array is an exercise in summoning a captive yet transitory audience of passersby inside, through ornamental appliqué.

Artist Jim Cogswell thus marks the university bicentennial, celebrating two hundred years since its curators and archaeologists began collecting artifacts from across the globe. Cogswell began the temporary installation, entitled *Cosmogonic Tattoos* (2017) with sketches and paintings of



objects from both museum collections. He then scanned, dismembered, catalogued, and recombined them with imaging software. Recomposed vinyl icons now “tattoo” the museums’ glass walls like the advertising found on plate glass windows at car dealerships and on commercial strips throughout the world. Their iconography derives from objects in the collections interpreted through the rhetorical spaces of the Western museum, spaces that reflect global exploration and colonization. Images appear as if they have seeped from the interior, adorning glass exteriors with improbable combinations that hybridize divergent artistic traditions and distant places. The images invoke Surrealism and Dada, monuments of Western culture, the Beatles’ iconic *Yellow Submarine*, the graphic genius of Peter Max, and Terry Gilliam’s Monty Python animations, ranging across time and space in accordance with the artist’s imaginative will. Grafting Peter Max onto Max Ernst, modern onto antique, Western onto non-Western, Cogswell also inverts the relationship between architecture and ornament, representing the museum’s contents and history on its large fields of glass, much as car dealers emphasize the merchandise they sell. Architectural ornament has long been used to designate a building’s function; yet modern architecture undermined such specificity, using Adolf Loos’s famous *bon mot* that accused ornament of being a crime. Was this purist approach really intended to make it easier for uses to change, and not for the sake of abstraction itself? Using the glass surfaces of modern architecture against the project of modernist purity, Cogswell makes transparent surfaces into screens on which to project a provocative narrative about curatorial practices, even as his glass tattoos also promote the museum’s collections through playful image-banter tempting students to come inside and have a look.

**Fig. 1**  
Jim Cogswell, *Cosmogonic Tattoos*,  
vinyl on glass, University of Michigan  
Museum of Art, 2017. (Photography:  
Patrick Young, Michigan Imaging)





**Fig. 2**  
Jim Cogswell, *Cosmogonic Tattoos*  
(detail), vinyl on glass, University of  
Michigan Museum of Art, 2017.  
(Photography: Patrick Young, Michigan  
Imaging)

2

*Cosmogonic Tattoos* underscores the context change inherent in museum collecting. Museum objects implicitly narrate displacement, decontextualization, and recontextualization; audiences alternately absorb or reject what they see. The Western “canon,” formed as European and North American institutions configured their relations with other societies throughout the previous half millennium, adopted and transformed disparate traditions and modes of artistic communication, taking ownership of some and proliferating them across time and space, yet rejecting others. Cogswell unfurls this narrative by exaggerating hybridities and combinations that are latent in museum collections—a kind of reification of the museum itself in imaginary renditions of its practices, enacted through a set of imaginary objects. Recasting images of a building’s contents on its glass walls destabilizes their meaning by translating them from artifact to image; the point acquires force here, in part through play. The flattened objects, views between and through them, and reflections on the glass





3

all interfere with close observation. Visual relationships metamorphose as viewers walk by and light shifts. The echo between object and vinyl rendition, and the presence of architectural context (muted in interior gallery spaces) all create a viewing experience notably different from that typically fostered by museums. By replacing one sort of meaning-making with a very different one, Cogswell aims to evoke contingency and relationship in the midst of Western canons.

Cogswell compares his complex pictographs to the ancient practice of repurposing *spolia*. Ancient recycled stone fragments are here seamless colored vinyl surfaces. Building stone and ornamental sculpture reappear in two-dimensional new “constructions,” but the ornamentation of the objects depicted is now indistinguishable from form or structure—just as ornamental fragments reused in a house wall have lost the rationale behind their original figuration. Object, ornament, and substrate (glass walls) are equal partners in a project meant to confront us with the illusory stability of cultural myths that constructed Western modernity. Dada-like, the project suggests that ornamental practices have radical potential—at least in their capacity to creep up on us in a cognitive sense. Vinyl murals “ornament” the walls of these two museums, and solid objects from the collection re-appear, ghost-like, as purely ornamental devices.

Tattoos recall nineteenth-century debates about industrialization and modernization, at least for architectural historians. Gottfried Semper and Alois Riegl both studied the ornament of tattoos. Semper considered them in his unfinished *Der Stil* (1860/63); Riegl’s subsequent critique in *Stilfragen* included an illustration of Maori facial tattooing.<sup>1</sup> Similarly, tattoos conveying “a complete theory of the heavens and the earth, and a mys-

**Fig. 3**  
Jim Cogswell, *Cosmogonic Tattoos* (detail), vinyl on glass, University of Michigan Museum of Art, 2017.  
(Photography: Patrick Young, Michigan Imaging)

<sup>1</sup> Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, Praktische Aesthetik* Bd. 1 (Frankfurt a.M., 1860/1863); Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen für eine Geschichte der Ornamentik* (Berlin: 1893).

tical treatise on the art of attaining truth” on the body of Queequeg (celebrated in the title of the installation) animate Herman Melville’s *Moby Dick* (1851). In “Ornament and Crime” (1908), Loos took Riegl’s image (or Melville’s), as a “symptom of degeneracy in the modern adult,” and a sign that applied ornament should disappear from architecture and objects of industrial design.<sup>2</sup> Loos’s proscription, central to modernist practices, rejected late nineteenth-century ornamentalism in applied art practices. Yet ornament was not eliminated in the wake of Loos’s writing. No longer *applied* to objects, ornament became a quality *intrinsic* to materials; as Irina Davidovici has noted, it later became form itself.<sup>3</sup> Loos used exotic woods and vividly patterned marble, surfaces smoothly machined to reveal the psychedelic patterning of material itself—marble as if limestone tattooed throughout its full depth. Modernist ambivalence about where and what to ornament was repurposed as a way to verify authenticity, ultimately giving rise to a core modernist practice known as “truth to materials.”

Cogswell’s *Tattoos* also don’t reflect the classical hierarchy between architecture (essential, structural) and ornament (inessential, supplemental). Indeed, such hierarchy has been challenged as often as it has been reinstated—long ago by Gothic architects and builders, more recently by digital fabrication.<sup>4</sup> Instead of robotics, Cogswell relies on Photoshop and Illustrator. His image complexes are idiomatic, reflecting a new way of telling stories. He mimics Queequeg, transferring figuration from one formal envelope to another. For Cogswell, the cognitive operation here is crucial—the center has migrated to the periphery, from the discrete object to the external shell of the institution, where it can beckon passersby. The capacity of virtual space: objects rise from their pedestals, float through the museum’s corridors as if by invisible force, and leave their silhouette on the glass as they exit the building. The essentialism of “truth to materials” having been defeated at the outset, what is then the materiality of vinyl, conceived within the space of Illustrator? With these strategies, Cogswell rejects hierarchies of structure-to-ornament by inverting them. What is a museum, after all, but its collection? What is a building but the envelope for its uses and users?

The architectural proposition of *Tattoos* is temporal inversion, whereby building ornamentation emerges from use over time, along with the socio-cultural terrain it demarcates. Turning the buildings’ contents into external signage is in itself interesting. But the cognitive operations that follow flattening, cutting, and reassembling museum objects produce something one can’t possibly imagine. In one instance, a series of clustered, flock-like lines waft across five floor-to-ceiling glass panels, accompanied by a trio of three helicopters that flank a complex structure topped with two classical columns. Beneath these columns a layered construction of objects is interspersed with nothing but air. The helicopters are, in fact, caryatids with spirals where their heads might appear. You can’t make this stuff up. Yet Cogswell’s point, or one of them, is that this is exactly what the Western canon is: a fantastical story that merits

<sup>2</sup> On Loos and tattooing, see Jimena Canales and Andrew Herscher, “Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos,” *Architectural History* 48 (2005): 235–56.

<sup>3</sup> Irina Davidovici, “The dilemma of authenticity in recent German Swiss architecture,” 2006, unpublished ms., courtesy of author.

<sup>4</sup> For a survey of recent research, see G. Necipoglu and A. Payne, *Histories of Ornament from Local to Global* (Princeton, 2016); a useful anthology of original sources is I. Frank, *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750–1940* (New Haven, 2000). Lars Spuybroek animates connections between John Ruskin, Gothic architecture, and digital fabrication in *The Sympathy of Things* (London: Bloomsbury, 2016 [2011]).

our full attention. The installation gestures to museum display as a picture plane through which we view history panoramically, and the museum as a space built on coincidences and personal narratives, power relationships and politics, the chance layering of artifacts subject to the reflections and curiosities of viewers, and short-lived obsessions local to collection or commission.<sup>5</sup> In rendering the Western canon as a contingent projection, the exhibition does subtle political work, suggesting that museum collections are sites where cultural hierarchies are enacted through repression, discrimination, prejudice, and endorsement. Cogswell claims that the installation is about migration and exile, loss and longing, and about objects that were plundered, exchanged, and destroyed in the movement of peoples through history. His thoughts unfolded in conversation in June 2017:

<sup>5</sup> For example, see the tale of another UM collection: Carla M. Sinopoli, *The Himalayan Journey of Walter N. Koelz: The University of Michigan Himalayan Expedition, 1932–1934* (Ann Arbor: Anthropological Papers, 2013)

CZ: Jim, can you describe the relationship between your installation piece and the buildings it covers? How do you see the connection between the architecture and the images you've put on it?

JC: I came to this as a site-specific installation that deals with particular places and qualities that define those places, beginning with windows and their relation to specific aspects of the buildings. I think about window dimensions, the mullions between them, how to emphasize their borders and abutments, what you see through them or reflected in them, but also what's around them. I think about the building's use as a social space, how people occupy and move through the spaces around the windows. I am particularly conscious of their function in housing and displaying collections of objects, and what the buildings represent as institutions on a campus. Both of these buildings have weight and presence. I'm putting something on them that will alter the way that they're perceived, but also comment on why they are there.

I have an advantage over the architect because I have been able to inhabit both buildings, to move through them, watch the way they are used. The architect could only anticipate this. What I put on them reflects what's actually happening after construction is finished.

CZ: In other words, you're not talking solely about form or materials, but about the life of the building over time. The process of abstraction that architects are compelled to accept in order to design buildings—anticipating something that doesn't yet exist—works inversely here. The building—understood as a complex—gives rise to its own ornamental program.

The rationalist idea that buildings should display a clear hierarchy, with structural elements unsculpted or minimally decorated, and infill elements hosting ornament, sometimes extravagantly, shows up in a building in Paris by Auguste Perret. What you think about such hierarchy in architecture?





4

JC: I've thought a lot about that issue. When I first began looking at the archaeological collection I came across vases that I found very moving, I wasn't quite sure why. They were embellished with basic geometric designs that seemed to articulate on the surface what the form was doing, almost like mapping. It was a map *on* the surface that could have been a map *exploring* the surface. Put it this way—I have an awareness that what ornament does is *measure*. And measuring is a form of mapping. You do something across the belly of a vase, you do something around the neck of a vase, around the base, but you don't do the same thing because it's not in the same place. In a sense you're bringing the form of that vase to life. So you might say that one is necessarily prior, in the sense that you can't embellish a vacuum, you've got to have form. On the other hand, what you bring to the surface realizes the form. The realization that marks on a surface not only respond to form but also describe it gave me a new respect for the importance of ornament for human imagination. Another association that your question raises is a gendered one. Pattern and ornamentation are strongly gendered in our contemporary western world. I thought of the structure as being the guys in blue suits. . . and then I thought, that's a really sad world to live in.

CZ: That's an old association. Structure is masculine because it does work and ornamentation is feminine because it's supplemental and delicate and so forth. You're undoing that association by showing how ornament *indexes* form without saying anything about structure. And yet you've been constrained to total flatness in the murals.

JC: You can't separate the form from the materials. Flat glass is not the same as flat marble, flat concrete, flat steel. Its location and its function

Fig. 4

Jim Cogswell, *Cosmogonic Tattoos* (detail), vinyl on glass, University of Michigan Museum of Art, 2017. (Photography: Patrick Young, Michigan Imaging)

as a window—its transparency and reflectivity—actively engage the surroundings so that it takes on an optically and spatially complex life, all of which is incorporated into the experience of the ornamentation that it bears. Besides, the hierarchical way of looking at structure, form, and ornament is heavily biased toward a particular Western tradition. When I think about the relationship of structural necessity to ornament, examples of monumental Hindu temples immediately come to mind. These are basically mountains of stone that have been carved. If you took away the carving there would be no temple. So how do you divide ornament from structure in a case like that? I grew up in Japan. The architectural tradition we associate with Japan has a minimalist beauty lacking in exterior ornamentation. Yet the elaborate roof brackets in traditional temples and shrines have evolved into ornamental and symbolic devices. They are clearly functional, necessary to support heavy roofs and deep overhangs, but they also introduce rhythmic complexity across the middle of the building elevation, or at the top of your field of vision when you are underneath. They are dazzling to look at in their intricacy and power.

Interior architectural ornament appears on elaborate ornamental screens, paintings on multiple panels that function as room dividers. Those screens, called *byōbu*, have exerted a very powerful influence on my practice. The way an image spills across the panels, joins the panels, which are proportional to the *tatami* mats and the doors. The screens divide the space of the room, and can articulate it in a fluid way. For any strict division between this interior ornament and the structure of a Japanese home, the modular unit also binds them together—as a form of measure.

CZ: Did you grow up in Japan because your father was a missionary?

JC: Yes. My parents had a socially progressive, ecumenical approach to their calling, which left the door open for my own interest in cultural migration. They went to Japan immediately after the Second World War to assist a world trying to rebuild from traumatic destruction and social collapse. I grew up seeing what happens in global conflict, witnessing the displacement of people and the ways we injure one another.

CZ: It's true that we've been talking of Western dominance. Your installations dispense with that idea. The Indian and Japanese examples are much more useful in understanding what you've done, with no division between essential and supplemental. We could also look to Gothic ornamentation for an integration of design, ornament, and structure, where together they constitute the "essence" of Gothic building, at least to those who discovered it later, like John Ruskin.

JC: The whole question of what is essential fascinates me. I have a habit of doubt, which comes out in a string of epistemological inquiries that lead us to Queequeg, among other things.

CZ: So tell us about Queequeg.



JC: In *Moby Dick* Queequeg was the tattooed harpoonist from an unspecified South Sea island. The part of his story that is most compelling for me is when he becomes deathly sick and takes charge of constructing his own coffin, transferring his tattoos to the surface of the coffin itself. The tattoos on his skin are migrating to the surface that will become an enveloping, almost architectural structure for his body. A coffin, a box to house his remains. The tattoos inscribed on Queequeg's body embody all the secrets of heaven and earth, though Queequeg himself can't read them. The inability to understand that which is immediately evident, even that which is closest to us, permeates Melville's book and is part of its deep appeal for me.

At the time I encountered this passage, I had just created an anthropomorphic alphabet that I was using as a generative device for painting. It had left its phonetic references behind to the point where it was unreadable, but that didn't matter. I was thinking about hieroglyphics and the fact that in Queequeg's story, he himself could not read the figures on his own body.

CZ: That reminds me of photographs.

JC: Do tell, please.

CZ: If you're trying to understand the "language" of photography, you're working with a kind of indeterminate or unreadable text that is decoded by individuals differently. When people talk about photographic language I always ask: is a photograph a letter, a word, a paragraph, a text, or is it all of those things at once? Are pictographic scripts actually easier to compare to photography than phonetic script, which really doesn't mean anything by itself? So as you were speaking I was thinking about the way photographic images convey meaning. They mean something, but you're not always sure what.

JC: Spoken and written language depends on grammar. Without grammar it's incomprehensible. What is the grammar of visuality? Is there one? I think that's what innovators, architectural innovators, seem to want to define—grammar and syntax.

CZ: The "aesthetic" here is part Max Ernst, part Peter Max, a graphic artist who embodied 1960s counter-culture and 1970s commercial pop art. Ernst is a "canonical" avant-garde figure, in spite of his address. But Peter Max hasn't yet been absorbed by art history, and the references seem much fresher and more interesting, only partly for that reason. I've never seen anything that combined Max Ernst and Peter Max but you seem to have done it. The sheer zaniness of your work also recalls *The Yellow Submarine*, with its comical malevolence and emphasis on fingers and hands, which are so important for these installations in particular.<sup>6</sup>

JC: Sure I grew up in an age when Peter Max hit popular culture. But embarrassingly, more literary and art historical influences come to mind as

<sup>6</sup> Spuybroek, like Cogswell, is interested in hands: "not only Ruskin's workman's hands chiseling stone and the craftsman's hands of Sennett's Chinese butcher Chuang Tzu, but angels' ethereal hands, and little girls holding hands during a dance, and a master mason's hands scissoring compasses, and robot hands operating with magical dexterity, and even objects taking matters into their own hands, literally self-assembling." Spuybroek could almost be describing Cogswell's project. See *The Sympathy of Things*, 6.

precedents, perhaps also to Max himself because they are so embedded in European culture. I think of Ovid's *Metamorphosis* as a source for the imagination of hybridity. And Raphael's ornamentation for the Vatican Loggias, based on designs unearthed from the buried ruins of Nero's palace in his day, in "grottos". The ancient frescos were based on fantasies and anatomical impossibilities not familiar in the Renaissance. Raphael's interpretations came to define the grotesque in Western art (grotto-esque), particularly in European interior architectural ornament. The grotesque hybridizes identities and in doing so challenges the way we sort the world into categories in order to deal with its complexity. It's an epistemological puzzle. I think what hybridity and the grotesque do is to materialize boundary-defying moments. As in Ovid's stories, for example when Daphne is still part tree part lovely girl, we were forced to dwell at length on the impossible moment of transition, not the before or the after. Its fascination for us lies in its impossibility. Bernini's genius in his treatment of that transformation is to take us through the metamorphosis in successive moments as they are revealed in walking around the sculpture.

I am fascinated by the fit between ornamentation and the grotesque. Ornamentation requires a certain flattening to be effective. To inhabit an architectural surface, like a wall either straight or curved, it has to measure and describe the extension of the wall. And the grotesque, I think, operates best when it doesn't try to become too specifically naturalistic, when we are allowed to imagine the impossible moment. Back to Peter Max—the flatness of graphic representation allows the imagination to run free without contradicting itself.

CZ: Can you talk about other image-making practices latent in the *Tattoos* project?

JC: In addition to Max Ernst I would say Hannah Höch, who used photo-montage to do grotesque mash-ups. They are strong political statements, particularly about gender identity, done through photographic montages



Fig. 5  
Jim Cogswell, *Cosmogonic Tattoos*  
(detail), vinyl on glass, University of  
Michigan Museum of Art, 2017.  
(Photography: Patrick Young, Michigan  
Imaging)



of cyborgs and androgynous figures. Höch emphasizes the geometry of the cut photo, so we are never in doubt that these images are the result of an act of assembly on a flat surface. That way she negotiates associations with photography as “real,” along with the peculiar power of the abstract construction. She invents a hybrid form that never lets us forget its hybridity.

CZ: It’s true for her particularly—I think there’s a strong political critique in your project that recalls photomontage.

JC: I find her work very moving.

CZ: It has a pointed sensibility behind it. It’s not intentionally incomprehensible. Höch’s work has a complex iconography. We try to figure it out because there’s something to figure out, or maybe many things to figure out.

JC: In *Cosmogonic Tattoos* I was consciously combining images in such a way that their origins remained recognizable. I wanted a collision of identities so one always understood that these elements didn’t really belong together, to maintain the tension between hybridized identities.

CZ: You’re using a montage technique within the space of the computer. If you were a photomonteur you would have gone into the museum with your camera, you’d have taken photographs and cut them up and combined them. There were many reasons you didn’t do that, not the least that the output that you were looking for was inherently figure ground. We don’t see traces in the final product, but in terms of process, you’re actually doing montage, no?

JC: I think so, yes. Three-dimensional objects were re-materialized through hand painting techniques onto a flat surface before being digitized. That step is very important. It gives the translation into digital form an added life. A history of the translation of the artifact becomes embedded in the images on the windows.

CZ: My next question is about Adolf Loos. Was “Ornament and Crime” in your mind as you crafted this piece?

JC: I’ve been thinking about Loos since I first came across Queequeg. What he says about ornament as suitable for children and Papuan natives directly contradicts the appeal of Queequeg’s coffin. His is a story about the incomprehensible, while Loos targets tattooing with a kind of epistemological tyranny, an absolute certainty that sets my teeth on edge, I don’t think his stance is a product simply of Loos’s time and place. I know people like that. I have never experienced that kind of certainty about anything, and I’m very suspicious of it.



6

Fig. 6  
Jim Cogswell, *Cosmogonic Tattoos*  
(detail), vinyl on glass, Kelsey Museum  
of, 2017. (Photography: Patrick Young,  
Michigan Imaging)

CZ: Loos was very categorical, a polemicist, and something of a cultural extremist. He looked for a position and held it up as the only one.

JC: I became aware of Loos when I first became fascinated by ornament. His proscriptions describe the modernist environments I inhabited in this country, so different from the streets of tile roofed wooden homes where I grew up in Japan. I felt an aversion to its sterility and needed to be convinced. So after I read his essay I began looking at his architecture, and decided that “Ornament and Crime” contained a lot of hot air. He’s sort of doing it and sort of not, but mostly he’s just being declarative. We have moved into a world of visual austerity that he probably never dreamed of.

CZ: In modernism, ornament doesn’t index form. It comes from material essence, which is different from making form apparent. The notion of ornament as a byproduct of material processes signifies by complete correspondence or transparency between how you make something and how you see it. Applied ornament does just the opposite—its ingenuity and difficulty of facture constitute part of its strength.

JC: In the past that’s been so, but imaging software enables extravagant degrees of repetition, rotation, translation, reflection, inversion—processes essential to the creation of patterns in most ornament. The ease of facture can neutralize its allure and leave us longing for something more. The introduction of narrative and critical content can offset this facility of facture, reinvigorating it. My argument with Loos is the same as with Greenberg, whose definitions of painting were dominant when I was an impressionable art student. I felt pressure as a young artist to accommodate the values that Greenberg promulgated, which in both painting and sculpture index truth to materials. I’m very grateful I was marched through all that, but it was so reductive. It stripped away many parts of myself and what I valued most, and I was in a state of denial for several decades, trying to accommodate myself to its values. That may be one reason why I resented Loos so much.

CZ: Do you know the school library in Eberswalde (Germany) that Swiss architects Herzog & de Meuron built in 1999?

JC: I’ve never visited it, but it was featured in a show in Chicago that Joe Rosa curated. I was fascinated and I thought a lot about how to unpack it. The building itself is so spare; it becomes a flat surface for photo-etching. Ornament is associated with pattern and repetition—if I take a symbol and repeat it enough times and interlock the forms I can get away with anything on a surface because I’ve neutralized the individual image. It seems like a very low, micro-low relief, so light catches it, creating movement across the grid structure that I find interesting and somewhat akin to what happens with the vinyl. It’s not the vinyl itself that’s interesting, it’s looking through it, it’s the way the light hits it, it’s the way it changes.



CZ: And a British group of architects who used to call themselves FAT (Fashion Architecture Technology)—have you looked at their gingerbread “church”, for example?<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Actually a holiday house in Essex, with Grayson Perry: <https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2013/dec/17/fat-architecture-break-up>

JC: I’m delighted with it and I’m amazed that they can get away with it. What makes something playful? Why do we see some things as playful? What are the qualities that we see as playful? I know that there is playfulness in what I do. Strange scale is a big part of what I can see in the reproductions of their work....

CZ: There’s a shared mission! I think you should meet them.

JC: I’d love to. But playfulness and humor—I know you’re interested in humor and I think a lot about humor. I don’t consider myself a funny person, but this does circle back to the grotesque and hybridity. What humor does is hold contradictory impulses simultaneously. For a moment we have an experience of release from separate categories. People who are funny bring you into that contradiction so that you understand that these two parts don’t belong together. Yet some new meaning has emerged from holding them together simultaneously. In some small way that is what gave me greatest delight in doing this project; I didn’t want to obscure the identities of these objects from inside the building. What would I gain by obscuring them? Nothing. I have everything to gain by keeping their identities clear, but I have to transform their identities or I’ve only created a catalog on the surface. So the best way to transform their identities is to put their images into unexpected relationships with each other. That unexpectedness we somehow interpret as playful.

CZ: Is there a permanent installation that you’d like to do?

JC: I’m intrigued by the prospect of tile and mosaic. I’ve visited Ravenna and was blown away by the mosaics there. Afterwards, I used cut paper plates as a form of mosaic. Mosaic has a fractured permanence that offers many possibilities. Good mosaic’s not flat. The pieces are tilted to catch light along the surface so that it responds to the movement of viewers and the changing light. But what happens to playfulness when it becomes fixed and permanent? I was thinking about Claus Oldenburg. . . .

CZ: ....Think about Antoni Gaudí—

JC: Oh my gosh yes, the mosaic work on the terraces in Park Güell in Barcelona, from around 1914.

CZ: That brings up another big question: Do you look much at Islamic ornament?

JC: To be enveloped in a space, defined by it, is transporting. The Dome of the Rock in Jerusalem was a profoundly moving experience for me. The brilliant light in that space is what I remember, intricate tracery artic-



7

ulating visual complexity and intellectual clarity. Islamic tile measures and transforms surfaces in a manner that has been quite influential for me, especially in that I came to my vinyl installations from a period of working in ceramic tile.

CZ: What about politics?

JC: I've never set out to be polemical in anything I've done because I find that it doesn't age well. And I hate being preached at. But anyone of moderate intelligence soon discovers that everything has political implications. For me, the experience of art is one of trying to come to grips with what a thing is, how it came to be, and my relationship to it. So polemic goes completely against what draws me to art.

I went into the project to do something based on objects. But objects are parts of collections, collections are parts of institutions, and institutions have faces that are often hidden from us. Which artist wouldn't want to be associated with a museum? But there are problems with museum collections. The more you start to think about the way a museum alters your perception of an object, the more you realize that it involves shaping cultural identities. Because I was spanning two separate museums, the project relates how things get from one place to another. The mutability of objects and meanings is what made me aware of the ways we struggle to fix them in place for particular purposes.

**Fig. 7**  
Jim Cogswell, *Studies for Cosmogonic Tattoos*, mixed media on paper, 2015-2016. (Photography: Patrick Young, Michigan Imaging)



If objects go from one place to another, how do they get there? They don't get up and walk! They go with people, and people have power relationships, and exchanges are not always equal. Anytime you think about power you're talking politics. Exchange of goods and cultural assets are more than petty commerce. You can't think of the movements of people without being painfully aware of what's going on in the world right now, the desperation of people to survive and find meaning in their lives, fixated on getting from the place they are to a place that seems to hold promise, no matter how flawed or unwelcoming that place might be—like the West today.

<sup>8</sup> Hermann Melville, *Moby Dick* (NY: Library of America, 1983 [orig. pub. 1851]), 1307.

CZ: And yet, Jim, you seem to feel that the museum—Queequeg's coffin—has potential to transport artifacts and memorialize the dead, the neglected, the oppressed—in a sense, that museums can make us aware. If so, your image-riddles on the outside gesture to riddles on the inside, and suggest that we not seek full clarity or cohesive representation, but that we remain conscious of the complexities and frictions of cultural encounters, and of cultural production itself—in other words, that we don't seek to understand, just to absorb and be mindful. By reproducing the processes of collection, processing, installation, and combination that are intrinsic to museums, you repeat the gesture, like satire—but restrained. I read your murals as intentionally circumscribed by the limits of their material—vinyl—and their format—flatness—and take them as invitations.

JC: Constraints are inescapable and intrinsic to all knowledge and meaning making. Seeking clarity, certainly. Becoming fixated on singular meanings, no. My goal is not to provide fixed meanings but to stimulate awareness of our own perceptions and assumptions. Paying attention is a form of knowledge production. Pay attention to how repeating a gesture changes its meaning. Repetition is a form of displacement, not unlike the displacement of objects and images, which alters their meanings, whether it's displacement from one culture to another, from interior collections to exterior windows, or from skin to coffin. In a world where nothing seems fixed in place, where does that leave us? Let Melville have the last word in what he said about Queequeg, "A wondrous work in one volume; but whose mysteries not even himself could read, though his own live heart beat against them."<sup>8</sup> Maybe also *because* his own live heart beat against them.

Jim Cogswell is a Michigan-based visual artist. His work currently uses architectural plate glass as a canvas for applied visual imagery, detouring adhesive vinyl from commercial advertising. Claire Zimmerman is an architectural historian researching the impact of modernization processes on architecture. Cogswell is an Arthur F. Thurnau Professor of Art, and Zimmerman an Associate Professor of History of Art and Architecture at the University of Michigan, Ann Arbor, in the United States.